RADU VOINESCU

TRIVIALUL

Coperta: MIHAI ZGONDOIU

Colecția STUDII

ISBN 973-8327-81-4

RADUVOINESCU

TRIVIALUL

• inactualitatea frumosului • farmecul urâtului
• antropologia trivialului • trivialul și sacrul
• psihologia trivialului • arta de jos și publicul ei
• categoriile estetice ale trivialului • partea ascunsă a literaturii culte • literatura de consum

Editura Fundației Culturale LIBRA®
București, 2004
Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

VOINESCU, RADU
Trivialul / Radu Voinescu. - București: Editura Fundației Culturale Libra, 2004
Bibliogr.
Index

ISBN 973-8327-81-4

821.135.1.09.73

Volum apărut cu sprijinul Ministerului Educației
și Cercetării

Dedic această carte
Ioanei și lui Petre
Răileanu

Introducere

Trivialul. Pentru mulți dintre noi pare trăsătura dominantă a epocii, a vieții noastre de azi. Cultura noastră este dominată de un tip de estetică pe care nimeni n-o mai poate încadra între hotarele trasate cu atâta grijă de filosofii artei pentru ca expresia sensibilă să fie considerată în acord cu ritmurile cele mai armonioase, cu formele cele mai pure, cu elanurile cele mai înălțătoare ale ființei umane.

Educați la temeinica școală a frumosului, tot mai mulți dintre intelectuali nu-și ascund descumpănirea în fața nivelului jos din punct de vedere estetic și ideatic al fenomenului artistic contemporan, ca și a unei paradigme culturale ce nu mai are legătură cu vechile principii apolinice ale perfecțiunii și armoniei.

Epoca noastră pare că^ a renunțat la cultivarea frumosului în creația artistică. în funcție de idealurile și de formația fiecăruia, unii se arată dezamăgiți, alții revoltați. Pentru unii, arta a murit, într-atât nu mai pot recunoaște în operele literare sau plastice, în film, teatru și în muzică acele formule și structuri care constituiau tradițional apanajul de nezdruncinat al unei creații ce trebuie să se înfățișeze ca o biruință asupra amorfului, dezordinii și urâtului.

Demersul care urmează este o încercare de a abandona poziția esteticii înalte, a artelor poetice rafinate în ideea de a înțelege ce se petrece în jurul nostru. Să acceptăm trivialul? Cel mai bun mod de

a nu fi deranjat de un fenomen cum e acesta nu poate fi decât acela de a te apropia de el și nu de a-i întoarce spatele. Dar a înțelege care sunt bazele psihologice și sociale, istorice și, de ce nu?, estetice, ale subliteraturii, ale subculturii nu implică deloc să devenim adepții sau practicanții acestui tip de viziune artistică. Ne apropiem mai mult de esența fenomenului artistic, literar dacă ne învingem rezistențele interioare și căutăm să pătrundem chiar în miezul acestei paradigme, lipsită, poate, de multe, dar în nici un caz de succes. Tocmai succesul ne determină să considerăm că fenomenul merită și trebuie studiat și descris.

Trăim într-o perioadă interesantă. în fiecare zi se întâmplă ceva. Sistemul nostru de reprezentări și de prejudecăți ne împiedică adesea să vedem aceasta. Nici Dumnezeu nu a murit, nici arta nu a murit, nici istoria nu s- a sfârșit. Arta se va sfârși numai atunci când soarele va înceta să ne mai lumineze.

Cei mai mulți dintre contemporanii noștri cu educație și știință de carte se arată îngroziți și dezgustați de turnura pe care a luat-o expresia artistică. Este consecința democratizării societății și a unei puteri crescute, fără egal în istorie, a maselor. Asta nu înseamnă că structurile de putere tradiționale s-au clintit, doar că masele se bucură de libertate fără a afecta puterea elitelor, dimpotrivă, sporind- o într-un chip nebănuit vreodată de filosofii politicului. Căci sentimentul libertății dobândit pe această cale face - paradoxal - masele și mai vulnerabile.

Societatea de la cumpăna mileniilor al doilea și al treilea ale erei christice s-ar putea să fie mai frumoasă sau mai preocupată de frumos decât oricând, dar, în același timp, mai trivială decât a fost vreodată. Nu întotdeauna frumosul e sinonir cu eliminarea trivialului și nu întotdeauna trivialului îi este străină căutarea frumosului.

Am realizat, în cele ce urmează, o monografie a trivialului. Una care pleacă de la estetic și revine la el. Care se îndepărtează adesea de modul artistic și de filosofia artei. Nu cred că se mai poate discuta un fenomen estetic, fie și de cea mai înaltă abstractizare - și, din punct de vedere rațional, trivialul necesită aceleași configurări ideatice, conceptuale ca oricare altă categorie dintre cele pozitive - fără a-1 considera în contextul psiho-social și cultural în care s-a născut și funcționează, fără a-1 relaționa cu aspectele care-i relevă evoluția și mutațiile. E o minimă cerință epistemologică. De aceea, am recurs la aducerea în dezabaterea despre trivial a unor chestiuni care în mod tradițional s-a considerat că nu aparțin esteticii. într-un fel, e adevărat, dar ele aparțin negreșit esteticului, care e răspunzător de lentila antropomorfizantă cu care privim realitatea înconjurătoare. Ca și de turnura pe care o dăm când o exprimăm - deliberat sau cedând unor impulsuri incontrolabile - pe aceea din subteranele conștiinței.

Am pornit în cercetarea trivialului de la literatură. Și aceasta pentru că, la un moment dat, am avut revelația că un întreg capitol al acesteia rămânea mereu neluat în seamă de studiile de tip clasic. Am constatat, pe parcursul anilor de documentare și de decantare a experiențelor, că o abordare a trivialului nu poate rămâne în interiorul universului ficțional și nici numai în știința literaturii. Pe măsură ce înaintam în adâncimile acestei zone apăsate de discredit a artei, literaturii, a socialului în ultimă instanță, constatam că nimic din ceea ce se întâmplă aici nu este străin domeniului esteticului. Și de fiecare dată aveam nevoie de instrumente și construcții teoretice care ar fi trebuit să aparțină esteticii înalte pentru a lămuri fețele multiple și nu o dată înșelătoare ale fenomenului. Numai că estetica aceasta refuzase să includă între categoriile ei și între metodele cu

care lucra și pe acelea care să ofere căi mulțumitoare pentru a înțelege, ordona manifestările unei arii destul de întinse din istoria artei.,A fost o aventură captivantă, plină de neprevăzut, dar și de intuiții și așteptări confirmate, drumul pe care l-am parcurs prin istoria mentalităților diferitelor epoci, prin procesele creației, prin viziunile care au marcat legătura omului cu arta. Și, nu în ultimul rând, prin concepțiile despre artă ale diverselor filozofii. în final, cercul s-a închis inevitabil la literatură și la formele culturii care conțin un script în structura profundă.

Când am purces la elaborarea unui studiu despre trivial și despre relațiile lui cu literatura mi-am dat seama că lipsea un instrument esențial: o teorie a trivialului. Așa încât am fost obligat mai întâi la construirea eșafodajului teoretic prin care să poată fi susținute ideile despre această paradigmă în operele literare și în cele aparținând celorlalte arte. Aceasta a determinat o încadrare - inexistentă până acum la nivel teoretic - a trivialului între categoriile estetice. Cum demersul nu s-a dovedit a fi de ajuns, am fost nevoit să procedez și la justificarea prezenței trivialului, în chip de categorie subordonată urâtului, în universul esteticului. De aici, parcursul către temeiurile ontice ale artei și ale delimitărilor ei a fost logic constituit, neavând decât a urmări căi legic determinate.

Am avut nevoie, de asemenea, pentru a înțelege vasta istorie a trivialului ca literatură și a literaturii triviale - comediile grecești, cele romane, farsele, diableriile și faWraux-urile, misterele impregnate de hohot și blasfemie, vodevilul, romanul licențios, intruziunile unei viziuni legate de josul trupesc și de josul instinctelor în marea literatură de la Petroniu la Shakespeare, de la Geoffrey Chaucer la Mario Vargas Llosa, de la Aldous Huxley la Michel Houellebecq -, de

identificarea și fundamentarea unor categorii estetice inexistente până acum.

în vremea când porneam la drum pentru a descoperi căle vizibile ca și pe cele ascunse ale trivialului, societatea noastră arăta altfel. Mult mai rigoristă, mult mai pudibondă. Și chiar mai pudică, socotind pudoarea un sentiment sincer și pozitiv. între timp, s-a dezlănțuit în România un fenomen care a făcut ca valorile mențir .te în subteran de multă vreme, aparținând vulgului, să prevaleze. Gustul acestuia a devenit aparent singura normă care guvernează creația. Libertatea sexuală este acum la cote inimaginabile în trecut. Un scriitor a fost uluit de acest fenomen, propriu, se pare, societăților din Est, acelora care au făcut parte din fostul bloc comunist și, urmărindu-i aplicația la societatea rusă, 1- a numit *pornostroika.* Se poate spune și așa, la nevoie, dar 10 ceea ce am țintit să demonstez, încă înainte ca fenomenul acesta la care suntem martori și ai cărui protagoniști, cu voie sau fără voie suntem, să se arate și să ia amploare, a fost că el era previzibil, că face parte din istoria umanității și, implicit, a artei și a literaturii. De fapt, atunci, la început, în urmă cu unsprezece ani, nu-1 vedeam decât ca pe o relație dintre cultura superioară și cea inferioară. Desfășurarea evenimentelor mi-a condus pașii, în acord cu direcțiile pe care le urmăream, către descifrarea unor conexiuni care țin nu numai de artă și de literatură, dar și de implicațiile acestora în viața cotidiană, ceea ce mi-a permis să înțeleg mai bine formele culturii contemporane. Este gru de spus, așadar, cât a fost întâmplare și cât necesitate din ceea ce a izbutit să se închege în paginile care urmează.

Paradigma culturală pe care o trăim face și mai necesar un astfel de demers acum, decât atunci când autorul acestor rânduri era îndemnat numai de provocări de ordin estetic, artistic, literar. în primul rând pentru că a ști că trivialul

este un fenomen „natural“, care a însoțit întreaga existență a literaturii și a artelor, în general, ne vindecă de sentimentul că totul este pierdut, de spaima că valorile umanismului au dispărut sau vor dispărea, că trivialitatea se va instala dominator, absolutist peste ceea ce umanitatea a gândit și a creat mai frumos de-a lungul chinuitei dar și miraculoasei sale existențe. Sper să reiasă, ca mesaj subiacent, din paginile cărții de față, și faptul că libertinismul incult de azi e un fenomen al unei treceri, că el va ajunge și la o perioadă în care se va estompa, când va glisa în planul secund. Ce nu putem anticipa este dacă epuizarea lui nu va co .cide cu o reinstaurare a autoritarismului vreunei estetici oficiale, impuse. Dar la o asemenea eventualitate poate că încă nu e cazul să ne gândim.

Am socotit că trivialul este o categorie a urâtului, încercând explicarea masivității prezenței lui în toate epocile și în toate culturile ajunse la un grad de dezvoltare oarecare, înțelegerea balansului dintre permisivitate și

11 intoleranță care i-au marcat dinamica, am ajuns la concluzia că urâtul nu numai că e necesar din punct de vedere psihologic - ceea ce tragicii greci știau intuitiv, ca și autorii și actorii de diablerii din Evul Mediu, iar psihanaliștii au demonstrat mai de curând cu metoda lor de investigare a inconștientului (iar înaintea tuturor, creatorii anonimi ai basmelor) -, dar și că el nu se înfățișează doar ca o parte a esteticii pusă în slujba frumosului, numai pentru a-i da acestuia valoare, cum s-a socotit timp de două mii cinci sute de ani.

Urâtul este egal cu frumosul. Nici unul nici altul nu sunt, dialectic vorbind, autonome. Există și se manifestă numai în dinamică reciprocă, presupunând unitate și contradictorialitate. Dispun de aceeași forță generativă și coagulantă. O funcție

organizatoare, se poate zice. în anumite circumstanțe, urâtul și frumosul trec unul într-altul, așa cum se comportă particulele fizicii elementare. Aceasta lămurește mult mai comod (comoditatea conceptelor este dintotdeauna un țel al reflecției; nu ne-am putea mișca într- o lume pe care n-o înțelegem, pe care nu putem să o cuprindem în cuvânt și ale cărei reprezentări nu au coerență) importanța urâtului. Și chiar oscilațiile gustului de la o societate la alta (pascalianul „Adevăr dincoace de Pirinei, fals dincolo") și de la o epocă la alta.

Trivialul este, în principiu, o supracategorie estetică. Dintr-o altă perspectivă, este și un mod artistic, asemenea tragicului, comicului, ironicului etc. Unele dintre categoriile pe care el le grupează, foarte puține, au fost detectate ca atare de Karl Rosenkranz, în cartea lui **O estetică a urâtului,** publicat? exact acum o sută cincizeci de ani și integrate pur și simplu urâtului. Meritul de pionierat - ar trebui, poate, să socotim revoluționară abordarea lui Rosenkranz - nu este, prin aceasta, mai mic. Altele se impun a fi desprinse acum din noianul de fapte estetice, de opere literare și de artă plastică. Am făcut tot ce am putut pentru a realiza aceasta, având convingerea că demersul nu poate fi unul care să încheie acest capitol al reflecției despre estetic.

Așa cum s-a configurat, studiul despre trivial ține de morfologia culturii și de un domeniu pe care l-aș numi al antropologiei estetice. Dar baza argumentației s-a aflat în opera de artă și în ficțiune. Ficționalul înmagazinează cel mai fastuos manifestările trivialului. Puterea lui de a sublima este diferită de a celorlalte arte. Literatura a cunoscut și cunoaște o fază trivială în evoluția ei, însă cunoaște, cum poate oricine să vadă, intruziunea trivialului în opere care sunt socotite a

aparține zonei înalte a esteticului. Totodată, romanul libertin și apoi romanul de consum din ultimul secol și jumătate, ca manifestări ale epocilor pre-modernă și modernă, se dovedesc genuri prin care trivialul face o simbioză perfectă cu literarul. Sunt, apoi, zone artistice asupra cărora proiecțiile frumosului și ale urâtului se realizează simultan. Printre acestea: farsa tragică, comedia, vodevilul. Am căutat eliminarea unora dintre inconsecvențele și dilemele pe care, din punctul de vedere al unei estetici centrate pe frumos, interpretarea acestora le-a conținut dintotdeauna. Aporiile în care se zbate azi estetica occidentală sunt efectul unei concepții inactuale, care nu poate să-și anexeze toate dimensiunile fenomenului artistic și literar așa cum se prezintă sensibilității, gustului și judecății noastre.

Punctul central al interpretării care urmează este acela că o estetică întemeiată pe frumos nu poate avea decât o valoare normativă, epistemologic ea fiind un eșec. O estetică științifică nu se poate fonda decât prin considerarea la rang de egalitate a ambelor dimensiuni, frumosul și urâtul, concepte etice și concepte estetice normative și generative în același timp. Iată de ce am recurs și la tratamentul trivialului în diverse ipostaze ale manifestărilor omenești, asupra cărora se reflectă cu necesitate valorizarea estetică sau care se răsfrâng, într-o formă sau alta, în estetic. Prin intermediul limbajului și prin mijlocirea imaginilor la care opera plastică face apel sau prin subiectele, personajele, faptele ce constituie materia literaturii, a

13 teatrului, filmului și a altor forme artistice despre care va fi vorba la timpul potrivit.

Ceea ce urmează este un construct teoretic. Orice creație de acest fel este fie nulă fie, în cel

mai fericit caz, relativă. Istoria științei reține numeroase teorii care - utile o perioadă oarecare de timp - s-au dovedit, la un moment dat, nevalabile. Dar până să fie invalidate, ele au jucat, fără îndoială, un anumit rol în evoluția cunoașterii.

Nici demonstrația din paginile următoare nu face excepție. Ea sintetizează cunoștințele din momentul actual și le integrează într-o teorie care e, desigur, influențată de mentalitatea timpului pe care-1 trăim, de limitele percepției și ale cunoașterii actuale, în general, ca și de puterile celui care a conceput acest eșafodaj, în particular. In virtutea logicii care derivă din dinamica ideilor științifice și filosofice, va veni o vreme când mult din ceea ce servește în chip de argument teoretic, științific demonstrației de aici, demonstrația însăși, se va dovedi depășit. Altcineva o să vină și va da alte nume fenomenelor descrise în aceste pagini, le va integra alături de altele, care vor fi apărut ulterior, va construi un nou sistem și o nouă paradigmă legată de estetic.

Conștient de această legitate căreia îi este supusă orice structură explicativă, autorului nu-i rămâne decât să nădăjduiască în evitarea primei posibilități dintre cele enunțate adineauri. Ar fi fericit dacă măcar în parte ideile expuse se vor putea dovedi un pretext sau un punct de plecare pentru dezbateri sau dezvoltări teoretice noi.

Rândurile care urmează vor, de asemenea, să constituie un omagiu adus gândirii umaniste, de care societatea românească actuală pare să fi uitat aproape cu desăvârșire.

Radu Voinescu

CAPITOLUL I

Dacă ne transpunem o clipă în atitudinea reflexivă și ne gândim ce înțelegem prin

„artă“ și despre ce anume vorbim referindu-ne la „artă“, rezultă un paradox.

Hans-Georg Gadamer,
„Actualitatea frumosului[11]

TNACTUALITATEA FRUMOSULUI

1. Sfârșitul esteticilor tradiționale

Reflecția legată de fenomenul artistic a așezat timp de secole în centrul sistemelor estetice ideea de frumos. Se poate constata însă, de la o vreme, că apar voci care cer o revizuire a ideilor noastre despre estetică. Printre cei care pun în cauză operaționalitatea vechii concepții, filosoful italian Gianni Vattimo:

„Cine se ocupă cu estetica și are de descris experiența artei și a frumosului în limbajul conceptual cam emfatic moștenit de la filosofia trecutului, încearcă întotdeauna o anume jenă în confruntarea acestei emfaticități cu experiența de artă pe care o trăiește el însuși și pe care o vede la contemporani. Mai întâlnim oare cu adevărat opera de artă ca operă exemplară a geniului, ca manifestare sensibilă a ideii, ca «punere în operă a

15 adevărului»? Sigur, se poate ieși din această jenă a noastră fie rabatând această descriere emfatică pe planul utopiei și al criticii sociale (nu întâlnim opere de artă descriptibile în termenii aceia pentru că nu mai e, sau nu mai este încă, reală lumea experienței umane integrale și autentice); sau respingând în bloc terminologia conceptuală a esteticii tradiționale și recurgând, în locul ei, la noțiunile «pozitive» ale cutărei sau cutărei «științe umaniste»: semiotică, psihologie, antropologie, sociologie. Amândouă acește atitudini

rămân - reactiv, ar spune Nietzsche - profund legate de tradiție: ele presupun că lumea conceptelor estetice transmisă de tradiție este unica posibilitate pentru construirea unui discurs filosofic despre artă; și atunci, fie că o mențin salvând-o într-o perspectivă, chiar și utopică, sau critică, fie că declară că estetica filosofică nu mai are nici un sens. în ambele cazuri, chiar dacă pe planuri diferite, suntem în fața unei morți a esteticii filosofice, care e simetrică morții artei în feluritele sensuri la care am făcut aluzie. însă estetica pe care am moștenit-o de la tradiție ar putea să nu fie nici unicul sistem conceptual posibil, nici pur și simplu un ansamblu de noțiuni false deoarece sunt lipsite de referință în experiență. Ca și metafizica (...) estetica tradiției e pentru noi un destin; ceva pe care trebuie să-l depășim, ceva de pe urma căruia și către care trebuie să ne îndreptăm*[4].^

Cu câteva pagini mai înainte, filosoful italian asocia morții artei ocurențele acesteia în contemporaneitate: „utopie, Kitsch, tăcere“.2 Nu ne rămâne decât să derulăm până la capăt această experiență a esteticii tradiționale. Care trebuie să se sfârșească prin adoptarea și integrarea în sistemul ei categorial, chiar cu limbajul și cu terminologia emfatică incriminată a acestor experiențe artistice ce sunt, de fapt, transgresia artei în contrariul său.

Iată de ce, pentru îmbrățișarea corectă a ambelor aspecte ale manifestărilor artei, este nevoie de o revizuire a fundamentelor care au organizat până acum sistemele estetice.

De secole, sistemul educațional, corelat cu o acceptare tacită, a promovat o anumită viziune asupra artei. A fost viziunea elitelor. Din această perspectivă, ideea de frumos a căpătat

caracteristicile pe care clasele instruite și cutumele lor le-au aplicat materialului estetic. Aceasta a făcut să se creeze o demarcație - nu întotdeauna clară, cum se va vedea în paginile care urmează, dar niciodată abandonată ca element de rezistență al conceptului de gust ca și al esteticii și al filosofici artei - între produsele artistice socotite înalte, dezirabile, corespunzând unui ideal estetic, și cele care reflectau mai degrabă propensiunile artistice ale celor mulți și mai puțin sau deloc instruiți. Sistemul estetic, văzut în liniile sale conceptuale, dar neapărat și în ipostazierile operelor, este rezultatul unei selecții, al unei epurări a materialului, consecutiv dorinței de a urma un drum către spiritual.

Dacă originile artei sunt oarecum incerte și dacă asupra lor teoriile oscilează între spontaneitate, necesitate morală, sincretism magic-religios este, poate, mai puțin important pentru tema de față. E de reținut mai curând ce s-a întâmplat după separarea artei - pictură, sculptură, muzică, dans, poezie, dramă - de amalgamul pe care începuturile îl conțineau ca într-o cutie a Pandorei.

Și e de văzut cum se face că astăzi, mai mult ca oricând, granițele frumosului au devenit atât de fluide încât și ceea ce altădată era considerat fie urât, fie ignobil, fie aparținând unei sfere negative a moralei a devenit obiect estetic cu drepturi depline și stârnește interesul la fel ca odinioară operele clasicismului, răspunde unor cerințe de ordin conceptual și emot'jnal pe care, în mod obișnuit, tradiția istorică le-a atribuit artei înalte. S-a ajuns astfel la enunțul paradoxal al lui Theodor Adorno: „nu putem defini frumosul decât renunțând la conceptul de frumos".

De altfel, cercetarea frumosului aproape a dispărut din teoriile estetice contemporane, constata Jerome Stolnitz într-un articol dedicat problemei, încă la începutul anilor ’60 ai secolui

trecut, dar pe deasupra, „interesându-se

17 esențialmente de ceea ce numim *beaux-arts* și de experiența estetică, aceste teorii nu abordează frumusețea, iar atunci când o fac, doar în mod excepțional o privesc ca pe o valoare estetică printre altele“.^ După secole de dominație în sistemul categorial oficial admis, frumosul nu mai are decât conotația unui neajuns al unei opere. Stolnitz remarcă mai departe că în critica de artă și în discursul comun asupra artei, mai mult decât de a fi un termen ca toate celelalte, frumosul *(beautiful)* este adesea folosit peiorativ sau cu nuanțe dezagreabile: „Când o lucrare este doar frumoasă, ea este inofensivă sau în cel mai bun caz exemplară în privința unui stil sau a unui gen ori chiar este excesiv de îngrijită și de curată.

Probabil că mai mult ca oricând criza esteticii s-a adâncit în perioada anilor ’60-’90 ai secolului trecut, când reflecția filosofică despre artă a fost pusă grav în dificultate de democratizarea fără precedent în istorie a accesului la exprimare și prin extensia planetară a rețelelor mediatice care au ca scop satisfacerea gustului celui mai larg evantai de public, cel a cărui instrucție este medie și submedie. Dacă în perioadele dinainte comanditarul artei era o persoană bogată și cu un gust elevat - dobândit prin posibilitatea de a beneficia de învățătură, prin educația primită în mediul în care trăia - comanditarul de acum este unul anonim, un client cu milioane de ochi și cu tot atâtea buzunare, dispus să plătească mai ales pentru a-și satisface nevoile estetice așa cum le percepe și nu cum școala a încercat să-i arate că le-ar avea sau că ar trebui să le perceapă.^

Estetica așadar, nu mai face față provocărior care vin din partea faptelor artistice numai cu sistemul categorial pe care l-a folosit nu doar de la inventarea disciplinei de către Alexander

Baumgarten în 1780 ci cu mult înainte, când acceptarea ideii de artă părea intrinsec legată de frumos, de bine, de moral, de respectarea valorilor religioase. Dar orice sistem conține în sine propria negare. „...Atunci când cuvântul categorie și-a făcut în mod explicit intrarea în 18 vocabularul esteticii, a fost anume pentru a îndepărta, fie ca prea uzată, fie ca prea îngustă (...) definiția esteticii în chip de știință a frumosului. Căci ceea ce are o valoare estetică nu este cu necesitate frumos ci poate fi la fel de bine și chiar poate mai cu justețe calificat, după caz, drept *jolij* grațios, sublim etc. Trebuie, așadar, disociate cele două idei, aceea de frumos și aceea de valoare estetică, se cuvine considerat frumosul drept o categorie oarecare, ce poate fi pusă pe același plan cu alte calificative estetice posibile și, prin urmare, este de renunțat la definiția tradițională a esteticii văzută ca știință a frumosului" socotește Robert Blanche, unul dintre ultimele nume care s-au dedicat studiului categoriilor estetice.^

Radicalismul lui Blanche, care vede în frumos doar o categorie „oarecare", nu poate fi împărtășit. De altminteri, cum se poate observa, el face aici o gravă confuzie, nu chiar neobișnuită însă, între frumos și frumusețe. Frumosul rămâne să joace un rol extrem de însemnat în aprecierea și analiza faptelor estetice, dar despre acest rol vom vorbi mai târziu. Deocamdată trebuie să constatăm că, deși, în fapt, niciodată frumosul nu a fost criteriul exclusiv de judecată, azi mai mult ca oricând el nu mai poate fi operabil în cadrul care i s-a acordat de către esteticile tradiționaliste.

Mai poate fi frumosul un element care să conteze, de pildă, în evaluarea arhitecturii Centrului Pompidou din Paris, realizat în 1977 de Renzo Piano și Richard Rogers? Edificiul respectiv este un produs care se conformează stilului functionalist, reflectând mai ales funcția sau funcțiile ce țin de utilizare și de necesitățile

intrinseci ale unui edificiu public şi abia în ultimul rând de funcţia lui simbolică. Aşadar, cei doi arhitecţi au imaginat o clădire care exhibă tot ceea ce până atunci ţinea de partea ascunsă vederii celui care contemplă din exterior, a infrastructurii: scări, conducte de alimentare şi de evacuare, marile tuburi de ventilaţie, aici ataşate formulei arhitectonice exterioare. Dacă la clădirea Hong-Kong and Shanghai Bank, realizată la Hong-Kong, între 1981 şi 1983, de către Norman Foster,

19 ideea de funcţie nu o bulversa prea mult pe aceea de destinaţie, fiind vorba de o construcţie care asigura adăpostirea şi derularea activităţii unei instituţii prin tradiţie lipsită de asociaţii cu arta, nu se mai poate spune acelaşi lucru în cazul Centrului Pompidou,$ unde percepţia publică pretindea - având în vedere că era vorba de a adăposti un centru cultural cu o bibliotecă, o sală de cinema, săli de expoziţie, librărie, un muzeu de artă (modernă, e drept) -, o realizare care să se încadreze într-un 'anumit grad măcar, între coordonatele frumosului. După mai bine de un sfert de secol, numitul edificiu şi-a căpătăt acceptarea, iar criticile vehemente care i-au însoţit primii ani de existenţă au fost uitate, locul lor fiind luat de admiraţia parizienilor ca şi a celor mai mulţi dintre turiştii care vizitează capitala Franţei.

S-ar putea spune despre piramida de oţel şi sticlă de la LuvruJO realizată de sino-americanul Ieoh Ming Pei în 1989, că este frumoasă? Eventual, luată în sine şi nu amplasată în spaţiul dintre cele două aripi, de nord şi de sud, ale Palatului Luvru, creaţie a secolului al XVIII-lea, pentru care Mansart şi-a câştigat stima posterităţii. Cu atât mai mult cu cât înspre est priveliştea cade asupra Arcului de Trimf al Caruselului, operă ce perpetuează o tradiţie care pleacă din timpul Imperiului Roman şi care a căpătat o anumită

stabilitate a evaluării pe care o putem numi cu certitudine prestigiu. Cu toate acestea, bizara combinație a izbutit să fie apreciată drept frumoasă în cele din urmă sau, în cel mai bun caz, plăcută. Același lucru e valabil și în ceea ce privește coloanele cu care Daniel Buren a umplut grădina Palatului Regal î;« 1980. Neterminate, „retezate" mai sus sau mai jos deasupra torului, ornate cu dungi verticale colorate, acestea sunt la o primă impresie tot ce poate fi mai neadecvat, mai urât poate, în comparație cu linia stilului Louis XV a palatului și cu planul grădinii. Și din nou se dovedește că această combinație pe care un cuvânt care azi nu mai este folosit ar denumi-o drept inestetică ajunge să satisfacă gustul publicului și al specialiștilor.

20

Și ca să nu mergem prea departe, obiectele de artă cinetică pe care Nikki de Saint-Phale le-a amplasat în bazinul de lângă Beaubourg - o inimă dintr-un material sintetic, roșie, care se rotește în jurul unui ax, un elefănțel, și el colorat, care aruncă apă din trompiță și alte câteva alcătuiri, din fier forjat și plastic, făcute parcă de un copil care se joacă - nu sunt decât întruchiparea celui mai desăvârșit kitsch.^

Este, de asemenea, greu de închipuit o structură care să satisfacă mai bine exigențele urâtului decât complexul de clădiri care formează actuala Bibliotecă Națională a Franței, *Site* Francois Mitterand, din Rue Tolbiac. Arhitectul Dominique Perrault este un adept al minimalismului, iar artistul pare că și-a îndeplinit până la capăt programul, ceea ce a realizat nevând nici cel mai mic element de frumos, ansamblul apărând privitorului ca fiind tern, anost, dezolant.^

Lumea contemporană a suferit o severă mutație a valorilor. Gustul s-a modificat, dar și aspectele de dinamică socială au făcut ca

modalități de expresie altădată considerate necanonice să capete statutul de demnitate artistică. Cine hotărăște această schimbare? Democratizarea culturii și, în acest context, posibilitatea de a da viață unor structuri estetice care altă dată se situau în registrul neoficial, tolerat în marginea societății.

O vizită în oricare muzeu de artă modernă dintr-un oraș occidental îl pune în dificultate pe cel care s-a format exclusiv în sensul normelor estetice predate în școală. Nimic nu mai pare să indice căutarea frumosului în sculpturile, picturile sau alte obiecte expuse de către mulți dintre artiștii contemporani și ajunse în sălile numitelor muzee. De la Museum fiir Angewăndte Kiinste, de la Viena, la Muzeul de artă Modernă al Parisului sau la Metropolitan Museum of Modern Art din New York, creații dintre cele mai neobișnuite și, la o primă vedere, mai puțin apte să poarte numele de artă sunt expuse, examinate, analizate, li se dedică studii.

Nici un domeniu al esteticului nu se află în afara sferei acesteia atât de cuprinzătoare a unei arte care nu se mai supune regulii. Care, din perspectiva vechilor principii, a pierdut înălțime, fără a trece însă întotdeauna în orizontul de interes al maselor. O bună parte din această avangardă artistică rămâne în continuare destinată unor inițiați. unei elite sociale și intelectuale.

„...Aș dori să trec cu vederea cât de precară este pentru artistul reproducător organizarea unei audiții de muzică modernă în sala de concert. De cele mai multe ori acest lucru este posibil numai plasând piesa respectivă la mijlocul programului - altminteri, auditorii ori nu vin la timp ori pleacă prea devreme: expresie a unei situații imposibile altădată și la semnificația căreia trebuie sa

medităm*[1] scrie Gadamer, comentând diferența dintre statutul artei și al artistului în secolul al XIX-lea și ceea ce se întâmpla în secolul al XX-lea (și. desigur, în cel în care am pășit nu de prea multă vreme).[14]

Am luat obiceiul să judecăm aspectele estetice pornind de la artele plastice și aceasta pentru că exemplele legate de vizual sunt întotdeauna mai pregnante, au mai multă forță de sugestie, ne spun mai mult decât cele împrumutate din celelalte arte. Rămânând pentru un moment la muzică, este clar că apariția dodecafonismului și a muzicii seriale au afectat fundamental percepția compoziției muzicale ca expresie a armoniilor astrale, după concepția lui Pitagora, sau, în orice caz, numai ca formulă armonică în sine, pentru gustul profan.

Una dintre cele mai cunoscute compoziții ale seri .lismului este Le ***Marteau sansmaitre,*** de Pierre Boulez, în care pasajele vocale bazate pe poeme de Rene Char sunt însoțite de sunete emise de instrumente de percuție în ansamblu cu flaut, alto, chitară, ca și de vibrafon și xylorimba, rezultând combinații acustice care nu mai țin de muzică ci de imitarea zgomotului unor unelte. Nu mai poate fi vorba aici de frumos. Invoc aproape exclusiv creații care se bucură de acceptarea sau chiar de entuziasmul criticii 22 muzicale, artistice în general, formate, educate după canoanele esteticii „clasice". Tabloul devine mult mai nuanțat și mult mai complex dacă aducem în discuție și forme sau genuri muzicale care nu intră în atenția criticii. Ar putea fi numite, între altele, muzica *rock, heavy metal, house, techno, hip-hop,* prizate de un număr enorm de oameni, cu precădere tineri, unde sunetele armonice sunt întretăiate de cele mai diverse dizarmonii.

Pentru că vorbind despre arhitectură am lăsat la o parte celelalte arte plastice, trebuie să observăm din nou că frumosul nu mai e demult un criteriu nici în pictură și nici în sculptură. Nu s-ar

putea susține, nici cu cele mai astuțioase argumente, ipoteza că tablourile lui Picasso au frumosul drept caracteristică. Cubismul întreg a reprezentat o ruptură decisivă în istoria picturii, obligând sensibilitatea artistică se se plieze pe alte coordonate decât pe acele ale imitației frumoase. Este și caracteristica tablourilor lui Egon Schiele, Grosz, ale lui Grommaire, Kupka, Jakson Pollock, Francis Bacon, a sculpturilor lui Arp, Moholy-Nagy, Maillol, Giacometti. Uneori se poate spune - nu numai la nivelul simțului estetic comun dar și la acela al publicului instruit - că acestea sunt urâte, dar într-un sens care plasează urâtul nu într-o zonă exclusă a limbajului ci într-una valorizatoare estetic, alteori nici acest cuvânt nu pare apt să definească principala calitate a acestor creații. Aceasta pentru că ele, totuși, plac sau în orice caz sunt privite cu interes și cel care le contemplă sau le analizează găsește aspecte care-i satisfac obișnuințele estetice ca și curiozitatea.

în aceste condiții, ideea de frumos pare a fi, practic, scoasă din cauză, iar reflecția despre faptul artistic, în termenii ei așa-zicând „clasici", intră într-o dificultate filosofică și metodologică.

Opera literară nu e mai puțin supusă acestor modificări de paradigmă. Atmosfera fracturată, angoasantă, mediul și întâmplările sordide din romanul ***Lețon de choses,*** de Claude Simon sunt un pandant al acestor

23 reorientări către altceva decât frumusețea - frumusețea în sine, a scriiturii, și frumusețea faptelor narate - pe care o urmărea, cel puțin în cărțile din listele canonice, literatura. Lipsește intenția de a înfrumuseța și la Camilo Jose Cela, ale cărui romane sunt chintesență a unui visceralism pe care un cititor puritan l-ar putea califica drept dezgustător. Romanele lui Henry Miller **- Tropicul Cancerului, Primăvara neagră, Tropicul**

Capricornului, Sexus, Plexus, Nexus etc. - sunt orientate spre urât, trivial, lubric. Iar exemplele pot fi înșirate pe numeroase pagini, pentru că frumosul nu pare deloc să-i anime în intențiile lor pe marii romancieri ai secolelor al XIX-lea și al XX-lea.

Cu atât mai puțin poezia, căreia i se atașează, prin tradiție, atribute care merg de la evanescent la metafizic, de la imponderabil și inefabil la mister și transcendență. Nu e poezia lui Baudelaire o celebrare a urâtului? Nu e la fel cea a lui Arghezi din **Flori de mucigai?** Literatura mai nouă excelează în violențe ostentative, în visceralitate și exorcizează cotidianul cel mai ordinar, dacă se poate spune așa. Volumele de poezie apărute în România în ultimii ani sunt exemple de slujire cu toate armele a unei trivialități care e uneori mai mult decât cea a mediului, e o insolitare și accentuare a unor obsesii care nu mai sunt ale poetului ci ale societății. Aceasta în ceea ce privește tematica și limbajul, dar înseși ritmurile interioare ale poemului se modifică în direcția unui soi de atonalism care înlocuiește vechea „muzică[11], adică acea eufonie pe care o asociam, nu fără temei, celor mai multe compoziții poetice.

Pentru că, în fine, societatea întreagă pare a nu se mai aflaîn termeni buni cu frumosul.

2. Secularizarea artei

Frumosul artistic e un concept fabricat și în bună măsură fals plasat în centrul preocupărilor artiștilor de către gândirea estetică tradițională. Dacă recapitulăm 24 istoria omenirii din perspectiva creațiilor cu aspirații estetice, constatăm ușor că el nu a fost dintotdeauna țelul artiștilor. Frumosul e, la urma urmei, un cuvânt care cuprinde destule ambiguități și echivocuri, prea multe contradicții pentru a nu fi suspect în ochii celui care urmărește să înțeleagă relația

dintre creativitate și faptele artistice, dintre subiectul și obiectul estetic, dintre reprezentare și imaginație, dintre mentalitate și artă sau concepția despre artă. 16

Arta a fost învestită mult timp cu un sens cvasi- religios. Nu este vorba despre sincretismul inițial, nu faima aproape mitică de care s-au bucurat sau se bucură unii artiști, unele opere; nici nebuloasa noțiune care desemnează geniul nu intră în cadrul acestei evlavii care a înconjurat cu o aură de sanctitate creația și virtuțile ei, rolul ei, și care e răspunzătoare, în parte, de situările într-o zonă extra- socială, a-temporală a perfecțiunii și chiar de învestirea cu anumite puteri ce se atribuie în general zeilor. Sesizând, într-o carte cu un cert impact asupra nevoii de a redefini ideea de artă, modificarea poziției și rolului artei în societatea contemporană, Luc Ferry socotește că a venit sfârșitul epocii „teologico-politice“ și, legat de aceasta, al celei „teologico-culturale". Ceea ce face ca arta, care în vechea paradigmă exprima un univers exterior omului sau măcar tindea către el ori își clama această calitate, să devină în epoca modernă „expresia personalității unui individ, cu siguranță mai puțin comun, «genial», dar nepărat uman", încheie Ferry enunțând că ne aflăm în fața unei „laicizări", a unei „secularizări a artei".

înainte de a ne ocupt; de ambiguitatea și contradictorialitatea conceptului de frumos, de larga lui cuprindere și de deconcertantele aplicări la fapte și obiecte estetice dintre cele mai disjuncte la prima vedere, să stăruim puțin asupra unei direcții care nu a fost suficient explorată de către istoricii artei și esteticieni.

S-a socotit că frumosul este principiul care guvernează creația. Dar, în ciuda adevărului legat de acele căutări către

25 armonie, echilibru, către a realiza simetria și a aduce în limitele creației artistice de orice fel

măcar o mică parte din idealul unei ataraxii visate de comunitățile umane din toate timpurile, de filosofi și profeți, de creatori sau de simpli căutători ai desăvârșirii de sine, e greu de admis astăzi că arta a fost numai reprezentare a frumosului. Ea a fost, în egală măsură, și o expresie a urâtului. Fie pe dimensiunea imitației naturii și a părții așa-zis întunecate din om, fie pe aceea a explorării unor teritorii ale imaginarului unde regula și simetria erau inexistente, fiind dominate de bizar, de monstruos, de asimetric.

De fapt, strict fizic vorbind, frumusețea naturii se dovedește adesea doar efectul unei percepții înșelătoare din partea noastră. Forma simetrică a celei mai regulate frunze de castan nu e decât un șir de linii frânte, de zig-zaguri a căror neregularitate nu poate fi descrisă decât cu ajutorul noțiunii de fractaliJ^ Cel mai frumos păr al unei femei nu e, văzut de aproape, decât un tub solzos, acoperit de secreții grăsoase, cea mai delicată și mai strălucitoare piele se înfățișează, sub microscop, ca o suprafață poroasă, plină de neregularități disgrațioase, cu foliculi hidoși, cel mai gingaș gândăcel cântat în poezioarele suave pentru copii se arată, mărit de un număr suficient de ori, drept o alcătuire înfricoșătoare, cu ochi compuși din sute de alți ochi, cu chelicere amenințătoare și, deși simetric dispuse, mai aproape de oribil decât de grațios, cu antene care se revelează, dintr-o dată, a nu mai fi fragilele firișoare care tactilizează fin și grațios aerul ci adevărate mașinării menite parcă să provoace groaza și nicidecum dulcea relaxare a contemplării unuh obiect inofensiv. Diferite sclri de percepție sau de vizualizare (trecerea de la macrostructuri la microstructuri; exemplele pe care tocmai le-am invocat se înscriu în această categorie) sau diferite perspective fac mai puțin acceptabilă estetic această materie superior organizată care e viața și

care e - în fond, pe drept cuvânt - obiectul admirației deopotrivă a savanților, gânditorilor sau teologilor. Chiar și cele mai celebre pentru frumusețea lor 26 tablouri se arată, când ne apropiem foarte mult, drept organizări de pete de vopsea, aspre, zgrunțoase, cu urma perilor pensulei sau a cuțitului de paletă adânc și viguros lăsată în materia păstoasă și uscată, crăpată odată cu scurgerea timpului, patinată și înnegrită de contactul îndelungat cu aerul și cu lumina.

Ce mai este, până la urmă, frumosul? Cât adevăr și câtă născocire, câtă imaginație proiectată asupra unor ființe, obiecte sau creații care nu vor decât să imite natura sau să o amelioreze, atât în manifestările cât și în reprezentările ei? Nu este lumea însăși o combinație de armonie și dizarmonie, de organizare și haos, de liniște și catastrofă, de triumf al formei și de recădere în amorf? între cei doi poli ai dinamicii universale - neg-entropie și entropie - se desfășoară tot spectacolul surprinzător, înfricoșător și dătător de speranță al devenirii și al luptei pentru naștere și renaștere, dar și al dezolării antrenate de distrucție.

Locul frumosului nu e unul privilegiat decât în efortul uman către autoperfecțiune sau în acela de căutare a plăcerii.19 Iar dacă arta e *mimesis,* atunci ea nu poate nici ocoli formele urâte ale lumii și nu poate nici să se sustragă legii care înglobează într-un același tot armonicul cu dizarmonicul, ordinea cu dezastrul, bucuria cu durerea. în fine, frumosul cu urâtul. Pentru că urâtul este, în egală măsură cu frumosul, una dintre cele două dimensiuni ale artei așa cum se înfățișează ea istoricului și esteticianului lipsit de prejudecata clasicistă, scolastică a artei ca expresie a frumosului. A unui frumos trunchiat, însă, de o parte 70
dintre sensurile lui.

Există oare frumos cu adevărat? E o întrebare

la care răspunsul este afirmativ. Bineînțeles că formele sunt indiferente în sine, că fenomenele cosmice sau terestre nu sunt nici frumoase nici înfricoșătoare, ele sunt pur și simplu și doar capacitatea noastră de a proiecta înțelesuri umane asupra lor le face să devină importante din punct de vedere filosofic, științific și, nu în cele din urmă, estetic. Explozia gigantică a unei supernove, care aruncă în spațiu cantități

27 incomensurabile, pentru mijloacele omenești, de materie și gaze, care degajă o energie colosală este interesantă pentru că ne spune că dintr-o astfel de desfășurare de forțe se va fi născut și sistemul nostru solar și, implicit, am apărut noi, dar în același timp ne amintește precaritatea noastră, ca specie, în Univers, undeva, în viitorul îndepărtat, însuși Soarele urmând să devină o pitică albă, după care să explodeze, la rândul lui, cu o tărie comparabilă supernovelor sau novelor cunoscute. Punct în care orice urmă de viață se va fi stins deja demult, sub influența factorilor care determină contracția materiei stelare și a întregului sistem planetar. O tornadă devastatoare, erupția unui vulcan sunt, în sine, neutre. Pentru om, ele suscită mereu trăiri complexe, mergând de la spaimă la fascinație, de la angoasă la contemplare admirativă. Mulți dintre cei care au supraviețuit miraculos apropierii prea mari de o erupție vulcanică sau de vortexul unui ciclon mărturisesc, o dată cu sentimentul de groază care i-a stăpânit, și surpriza și satisfacția cu totul particulare cu care au urmărit fenomenul. Este terenul în care urâtul și frumosul își exprimă simultan proprietățile contradictorii. Contemplarea atinge gradul maxim de implicare existențială. Există întotdeauna, în astfel de cazuri, susține Luigi Pareyson, „un moment de oprire, în care zăbovim, absorbiți o

clipă în contemplarea imobilă care ne revelă frumusețea a ceea ce ne solicită o atenție de altă factură și în alt scop.“22

Dar frumosul trece adesea în urât și invers. Aceasta datorită conștiinței valorizatoare prin care omul, atât în viața de toate zilele cât și relația cu produsele artistice, se găsește sub presiunea permanentă a unor impulsuri mereu schimbătoare, impulsuri, la rândul lor, răspunzătoare de modificarea perspectivei asupra obiectului estetic. Este o experiență pe care fiecare a trăit-o, aceea ca despre un tablou, un cântec, o poezie să avem în diferite momente păreri diferite sau chiar contrare. Această duplicitate a obiectului estetic - în fond, o duplicitate a conștiinței 28 valorizatoare - este, cum spuneam, un fapt cunoscut empiric. Roman Ingarden îi conferă o încadrare într-o explicație care luminează dintr-o perspectivă rațională ceea ce multora le pare că ar ține de irațional, de capriciu, în termeni familiari: „Din faptul că un anumit obiect bine determinat este apreciat o dată drept frumos și altă dată drept urât, sau chiar apare în mod concret astfel, nu decurge că ar fi cu adevărat urât. Nu înseamnă deloc că am greșit nu prima dată, ci a doua oară. Și ar putea să se întâmple tocmai dimpotrivă. în această argumentare se pornește de la presupunerea că, în ambele cazuri, obiectul apreciat a *rămas același,^* că numai aprecierea a variat. Ceea ce nu este deloc sigur și ar trebui dovedit în fiecare caz în parte. S-ar fi putut întâmpla să se fi schimbat între timp, sau să i se fi arătat privitorului, în urma modificării unor condiții, cu alte proprietăți, relevante pentru frumusețea operei. întrucât ceva ca „frumosul[11] pare să fie o calificare a unui obiect derivată din alte proprietăți.“24

Dacă există aceste proprietăți, care sunt ele?

3. Percepția estetică a lumii

Trebuie să vedem, poate, aspirația și eforturile către frumos, drept un efect al dificultăților și urâțeniei vieții. Viața, în sine, este grea și, de aici, în conformitate cu un principiu valorizator estetic pe care-1 aplicăm constant în aprecierea experienței noastre, indiferent de ce natură ar fi aceasta. De aceea, omul a căutat sistematic să înfrumusețeze viața, iar arta merge mână în mână cu această constantă a evoluției umanității. Vom reveni asupra motivațiilor și rolului practicilor de înfrumusețare a vieții. Deocamdată să ne oprin asupra obișnuinței de a considera lumea înconjurătoare pe baza unor criterii a căror denominație are strânsă legătură cu canoanele frumuseții.

Pare probabil hazardată această afirmație privitoare la permanența evaluării estetice. Nu avem de-a face, oare,

29 în realitatea în care ne mișcăm, și cu obiecte și fenomene care să fie neutre din punctul de vedere al frumosului sau urâtului? Contează dacă o piatră oarecare, un trunchi de copac adus de ape, o săpăligă pentru lucrul în grădină sunt frumoase, sau dacă ne trezesc vreun sentiment? Privim uneori fotografii sau imagini filmate ale unor roci căzute pe Pământ din Cosmos sau ale unor asteroizi. Ne spunem de fiecare dată că aceste obiecte sunt amorfe, ba chiar suntem mirați, oarecum, pentru că, venind din cer, forma lor nu poartă nimic din armonia pe care o presupunem, în virtutea idealizării acestui spațiu („cer“ fiind și așa un concept ideal), ca aparținându-i cu necesitate. N-ar fi chiar lăcașul muzelor sau al îngerilor, nu ar fi un eter populat cu făpturi suave, unde se aude o muzică divină (nu pot, iată, evita folosirea unor predicate polisemantice, echivoce sau de o marcată

ambiguitate), dar este, totuși, spațiul unde se află stelele, unde domnesc implacabil legile mecanicii astrale, de unde primim lumina zilei și de unde avem dulcea reflexie a razelor de lună, fără de care romantismul poate că nici n-ar fi fost.25 Am judecat cu un criteriu pe care în parte l-am moștenit, în parte l-am deprins, acela al frumosului, al structurilor uniforme, pentru că deși în natură nu toate structurile organizate material, geometric sunt uniforme, regulate, mintea noastră operează o stilizare, a transmutare a lor în modele perfecte. Pentru că atributul de amorf se naște din ideea că există o formă, *morphe,* cu însușiri de regularitate, în raport cu care aprecierea noastră se pliază pe un obiect, oricare ar fi acesta. Altminteri, de unde nevoia imediată de a-1 defini din acest punct de vedere? Experiența personală cuprinde, totodată, și momente când am calificat, aproape subliminal, dacă pot spune, aceste obiecte drept urâte. Dar, cu toate acestea, le-am găsit mereu fascinante. Pentru că vin din... cer, dintr-o lume intangibilă, în afara unui număr extrem de mic dintre pământeni, și aceasta doar incomplet, atât cât îngăduie tehnologia actuală, vin din misterul înfricoșător al unui necuprins ale cărui legi nu sunt decât fragmentar cunoscute, dintr-un continuum ce ne 30 poate„trimite“, la un moment dat, astfel de obiecte și în chip de detonator al unei catastrofe la scară globală catastrofă care să ne implice specia sau planeta însăși.

Ne învățăm să vedem lumea într-un anumit fel și acest fel este în bună măsură caracterizat de estetic. Chiar mecanismele psihologice ale percepției, așa cum sunt înțelese de către cercetările mai noi asupra activității cerebrale, implică o participare activă a creierului în procesul formării imaginii vizuale. S-a constatat că aproximativ jumătate din informațiile care

alcătuiesc o imagine sunt receptate de ochiul nostru, cealaltă jumătate fiind adaosul creierului, al informației stocate acolo. Cu alte cuvinte, vedem numai ce vrem sau ce putem în virtutea pregătirii creierului nostru cu un stoc suficient de mare sau de nuanțat de imagini, în urma unei inițieri a lui, în conformitate cu o „tradiție", cu o educație, cu exercițiul. Dar nu este acesta și mecanismul care asigură receptarea estetică? Nu se realizează o completare mintală a unui întreg care este pornit de la opera existentă? Estetica fenomenologică se bizuie tocmai pe dezvoltarea acestei laturi a relației estetice. Nu este chiar educația noastră, informația pe care o deținem - cu diferite niveluri calitative - aceea care îi împiedică pe majoritatea oamenilor să observe de la început meritele unei opere de artă sau ale unui curent literar care inovează, care au un grad mare de originalitate?

Chiar și cei care, cum am spus, încearcă să susțină teza neutralității obiectelor și fenomenelor naturale sau sociale din punct de vedere estetic sunt nevoiți să accepte, în cele din urmă, imposibilitatea de a vedea lumea altfel decât prin această prismă cu dublă acțiune: formatoare și deformatoare. Din acest punct de vedere, mi se pare elocvent exemplul lui Michel Ribon, care, într-o carte amintită deja, încercând să introducă un al treilea termen, pe lângă frumos și urât: neutrul, este obligat, chiar în același paragraf, să admită nefuncționalitatea efectivă a acestei situații, care rămâne doar teoretică.26 „Gradul zero" al

31 esteticului, invocat de Ribon, e o noțiune goală, iar cine va citi conținutul citatului din cartea sa va remarca negreșit contradicția dintre calificarea peisajului drept monoton, termen greu marcat estetic, pentru că trimite la noțiunile de ritm, de repetare, de regularitate, de uniformitate dar și la sentimentele pe care acestea le suscită, și pretenția

de a-1 încadra unei pretinse neutralități estetice. De asemenea, platitudinea unei opere nu ne lasă niciodată indiferenți, ceea ce fiecare cititor, de pildă, a resimțit într-o scală a sentimentelor mergând de la dezamăgire la furie sau dispreț. Pentru că, așa cum cu justețe spune ceva mai departe autorul francez, manifestăm o „propensiune invincibilă în a aplica judecăți de valoare.“27 Âtât că nu le aplicăm numai domeniului estetic ci oricărui alt domeniu, într-un pan-estetism care explică multe dintre comportamentele și acțiunile umane. în mintea mea nu s-ar fi formulat nici o apreciere referitoare la piatra din cer sau chiar o piatră de pe prundul unui râu dacă nu aveam deja un set de criterii și de structuri care s-au activat în momentul vizualizării ei. Pare că totul este sau devine estetic.

La început, la originea acestei atitudini, frumosul s-a instituit ca reacție de apărare la greutățile vieții. E de presupus că nici peisajele sau susurul pâraielor nu l-au impresionat pe omul primitiv. Lumea în care trăia era în primul rând una în care pericolul pândea la fiecare pas. Din amenințarea perpetuă și din stresul pe care-1 exercita asupra creierului se vor fi conturat căile imaginației. Herbert Read notează că profesorul Jung i-a relatat despre înfățișarea neobișnuită a ghizilor săi indigeni pe timpul călătoriilor în Africa. Ceea <e-l impresionase erau priviri!' acestor călăuze. Diferite de cele ale europeanului, care sunt de obicei ferme, acestea erau caracterizate printr-un freamăt continuu, printr-o neliniște. „Asemenea mișcări ale ochilor trebuie să fie coordonate cu o vigilență mintală și o succesiune de imagini foarte rapidă, care nu lasă răgaz pentru contemplare și elaborarea comparațiilor. O astfel de minte, poate, desigur, să ia un ciot de copac drept capul unui 32
leu, dar numai *pentru o clipă“.Z8* Pornind de la

aceasta, Read derivă formarea engramelor, amprentele fizice ale imaginilor perceptive, și, „dacă presupunem că omul moștenește o predispoziție fizică către imaginile ce răspund acestor modele, ajungem la concepția de *arhetipuri* (cu it. în text), a lui Jung."™ în teoria lui Jung, arhetipurile desemnează o structură ereditară cerebrală, mai precis o anumită capacitate a creierului, o predispoziție care face ca în diferite perioade ale evoluției istorice a omului să fie generate ansambluri specifice de simboluri sau să fie configurate anumite teme și motive mitice. Dar mitul însuși stă, poate, la originea literaturii.

Remarcabilă este intuiția lui Carl Gustav Jung și, pe urmele sale, a lui Herbert Read, de a atribui percepției vizuale - înainte cu mai bine de patru decenii de descoperirea conlucrării dintre imaginile văzute și cele stocate în memorie, despre care am vorbit mai sus - rolul capital în angajarea pe drumul către artă, care pentru Read este în primul rând vitală și în al doilea rând frumoasă. Frumosul s-a născut din vitalismul care a însoțit, a caracterizat formarea și stabilitatea primelor imagini, a primelor engrame și a contribuit la recunoașterea lor. Așa se face că arta, „departe de a fi o activitate gratuită - așa cum au presupus teoreticienii mai vechi - era un mijloc de supraviețuire, o ascuțire a însușirilor indispensabile luptei pentru existență", este de părere Read.^O Naivitatea celor care credeau în principiul artă pentru artă se dovedește de- acum cu prisosință. Arta nu e doar un principiu care caută perfecțiunea formei, adecvarea ei la un conținut subiectiv- obiectiv, nu urmărește doar umplerea ceasurilor când celelalte activități, mai „practice", ne dau pace, ea este un principiu biologic, mergând, cum am spus, în același pas cu evoluția societății umane în ansamblul său și cu dinamica schimbărilor în psihologia individului.

„După părerea mea, arta a rămas un mijloc de

supraviețuire. Oricât de mult a fost înăbușită în fals idealism și în sofisticare intelectuală, arta continuă să fie activitatea

33 datorită căreia aparatul nostru senzorial este menținut în încordare, imaginația noastră își păstrează vioiciunea, iar puterea noastră de raționament agerimea (...) Dezvoltarea capacității mintale nu este altceva decât extinderea sferei de conștiință, iar acest imperiu este fecundat, realizat și înfățișat în imagini dăinuitoare de către o activitate creatoare esențial estetică", mai scrie Herbert Read.^l

4. Estetica formelor de viață

Urmărind un documentar despre viața într-o comunitate arhaică^ africană, care locuiește într-un sat de colibe pierdut în savană, am trăit un sentiment de profundă compasiune văzând cât de primejdioasă este existența cotidiană a acestor oameni lipsiți de ceea ce numim, cu o expresie tocită, binefacerile civilizației. Leul dă adesea târcoale, furându-le vitele și amenințându-le viața, râul din preajmă e plin de crocodili, șerpi veninoși își au sălașele nu departe de vatra lor, insecte periculoase apar din când în când, alte fiare le pun în primejdie, zi de zi, viața, sănătatea, avutul. După numai câteva minute, am realizat însă că imaginea aceasta e în mare măsură falsă. Viața omului dintr-o metropolă sau dintr-un oraș oarecare al lumii civilizate e tot atât de plină de riscuri și de pericole. Accidente de mașină, de avion, navale sau feroviare, atentate teroriste, bande violente de huligani care atacă orice persoană, de la copil la vârstnic, criminali în serie, hoți de buzunare, escroci, îmbolnăviri ca urmare a consumului unor alimente nu îndeajuns de bine procesate industrial

sau păstrate în condiții improprii și servite consumatorilor numai din dorința de câștig, fără a ține cont de viața și sănătatea lor, ca să nu mai vorbesc, în cazul concret al României, de numeroasele cazuri de persoane mușcate (uneori chiar ucise) de câini, fac viața omului din secolul al XXI-lea destul de dificilă și în societățile care au ajuns la un grad de dezvoltare tehnologică presupus a oferi siguranță 34 maximă. Nu trebuie uitate catastrofele naturale - uragane, tsunami, cutremure și alunecări de pământ, erupții vulcanice, inundații - care distrug numeroase vieți anual și care ne dau, o dată în plus, perspectiva fragilității și a precarității ființei uane.

Viața este, în ultimă instanță (sau poate în primă instanță), urâtă, punând în discuție permanent supraviețuirea noastră.

Arta s-a născut, de fapt, din nevoia de înfrumusețare a vieții.

Frumosul a avut și are încă o puternică funcție katharctică. El a luat naștere ca răspuns la provocările mediului dar și ca modalitate specific umană de ameliorare a condițiilor de viață. Se mai poate constata și că acolo unde condițiile de viață sunt mulțumitoare pentru întreaga societate - vezi Occidentul european, America de Nord - arta nu mai manifestă această înclinație. Artiștii se orientează către cultivarea urâtului, a violentului. Decadentismul e un fenomen provocat de „tocirea" spiritului uman, de nevoia lui de schimbări, de tendința de a-și oferi elemente care să-l bulverseze. Nu e mai puțin adevărat că există în aceste țări pe care le numim civilizate și aspecte care contrastează cu traiul lipsit de prea multe griji (grija pentru achitarea ratelor la un automobil nou, pentru economisirea banilor necesari unei vacanțe într-o țară exotică nu sunt preocupări care angajează fundamental ființa umană). E vorba de acele angoase care vin din nesiguranța efectivă a zilei de mâine, a persoanei, de teama de dezastre,

de represiune politică, de nevoia de a avea un acoperiș deasupra capului și de a asigura familiei sau propriei persoane veșmintele necesare. Desigur, aceste griji nu trebuie să fie atât de mari, de presante, de vital importante și de dificil de rezolvat pentru că atunci energia creativă se consumă numai pentru a asigura subzistența minimă, eforturile sunt atât de mari și mobilizează astâta energie și inventivitate, atât este de aprigă lupta pentru supraviețuire încât tensiunile creatoare care aparțin în mod

35 natural omului se consumă exclusiv în această direcție. Cea ce face ca arta să rămână în societățile care nu au acces la tehnologie sau unde aceasta a fost asimilată doar în câteva elemente rudimentare, la stadiul sincretic, dictat de amestecul de magie, ritual, interese practice necesar asigurării bunăvoinței forțelor ascunse ale lumii în succesul acțiunilor întreprinse pentru procurarea hranei etc. sau, în cel mai bun caz, să se limiteze la ornamentica uneltelor sau veșmintelor.34

Cel care a sesizat probabil cel mai bine esența activității creatoare îndreptată către frumos ca având sursa în nevoia de a surmonta greutățile și primejdiile vieții a fost Johan Huizinga. După ce face un tablou realist al amenințărilor, cruzimii, desfrâului, abuzurilor din partea celor puternici, mizeriei cotidiene din Franța și Țările de Jos în Evul Mediu, el apreciază că năzuința către o viață mai frumoasă a găsit trei căi de manifestare. Prima a fost speranța în desprinderea de acest tărâm al plângerii și credința într-o viață viitoare, alimentată puternic de creștinism. Cea de-a doua, manifestă abia după trecerea zisei perioade istorice - pentru că medievalii obișnuiau să ia lumea așa cum e, rânduielile, fiind expresia voinței lui Dumnezeu, erau bune, în timp ce necazurile și nenorocirile

erau provocate de păcatele oamenilor - constă în voința de a modifica lumea. A treia posibilitate de a accede la o lume mai frumoasă este oferită de calea visului, iar această „fugă din realitatea aspră într-o iluzie frumoasă*[1] este în bună măsură o problemă de „cultură literară** dar „are cuntingențe cu forma și cu conținutul vieții sociale înseși**, pentru că în scopul de a uita duritatea realității, obiectul visului devine chiar această realitate. „Cum acționează asupra vieții a treia atitudine, năzuința către o viață mai frumoasă ca urmare a unui ideal, a unui vis? Prefăcând formele vieții în forme artistice. Dar nu-și exprimă visul ei de frumos numai în operele de artă ca atare, ci vrea să înnobileze însăși viața prin frumusețe și umple societatea cu jocuri și forme.**^^ 36

Se naște, pe această cale, un nefiresc al vieții, un artificial care năzuiește să creeze forme noi de socializare sau să perfecționeze altele vechi. Dacă în epocile anterioare fastul unei ceremonii avea legătură cu cinstirea zeilor, a conducătorilor ca reprezentanți ai divinității, cu credința că numai un ritual bine pus la punct și respectat întocmai va atrage bunăvoința sorții, acum aceste poleieli și stilizări ale protocolului se autonomizează, se laicizează, oamenii le practică pentru frumusețea lor, de dragul lor, pentru că în interiorul sărbătorii și al ritualului se simt într-un orizont care nu mai e acela apăsător al grijilor zilnice. Apare o „ornamentică" a vieții care nu lipsise timpurilor apuse dar acum ea e mai mult ca oricând motiv de mândrie personală, de emoție pentru emoție, de ingeniozitate în etalarea rangului, a calităților interioare, a meritelor sociale și de descătușare a creativității. Ca și de exprimare a conservatorismului în același timp, pentru că, o dată statornicit un obicei care ține acum și de ostentația lumească, nu doar de adorația cuvenită zeilor (ceea ce nu înseamnă că ritualul ecleziastic rămâne mai prejos în afișarea unei splendori

orbitoare), protocolul unor acțiuni sociale se înfățișează ca o valoare care trebuie apărată, respectată cu sfințenie pentru că el reprezintă o ordine nouă, dorită, ideală, este însăși Ordinea. „...Toate formele de viață sunt ridicate într-adevăr la rangul de mistere, împodobite cu culori și pompă, deghizate ca virtute. Evenimentele din viață și emoțiile respective sunt încadrate în forme frumoase și înălțătoare", scrie Johan Huizinga, pe deplin conștient că impulsul nu era nou, doar amploarea și extensia lui se modificaseră, apărând totodată secularizarea: „Știu foarte bine că toate acestea nu sunt specifice epocii de sfârșit a Evului Mediu; au încolțit încă în stadiile primitive ale civilizației; putem să le numim și chinezărie. și bizantinism, și nu pier o dată cu Evul Mediu..."[36]

Rânduielile de la curțile imperiale, regale, princiare sau de la cele ale nobililor, regulile cavalerismului și modul

37 de a purta lupta atât în bătălie cât și în turniruri^, normele și regulile de politețe care de atunci fac parte din arsenalul comunităților din țările civilizate^, democratizându-se și devenind monedă curentă, ceremonialurile religioase sau profane, serbările, chermezele, jocurile și întrecerile, cântatul, lectura ca și felul de a exprima dragostea, și chiar de a o trăi, sunt tot atâtea mijloace de adăugare a frumuseții în viață. Dincolo de alte scopuri la care acestea servesc, ele sunt modalități evazioniste, utopii efemere prin care se caută compensarea urâtului cotidian.

Aceste manifestări sunt circumscrise unui concept pe care Huizinga îl numește „estetica formelor de viață“, ele încercând să confere existenței un sens, o caracteristică, fie și vremelnică, de armonie și frumos („relațiile sociale aveau, toate, o estetică prelucrată cât mai expresiv cu putință“39), constituindu-se într-o adevărată

artă de a trăi. Ea își subordonează arta adevărată, producțiile estetice făcând parte dintr-un mod plăcut de petrecere a timpului și încorporând, uneori, aspecte ale acestei *art de vivre.*

Intr-un alt studiu, istoricul olandez al formelor culturii dă și alte nuanțe modalităților estetice de a transgresa dificultățile vieții, de a lupta contra mediocrității cotidianului. Urmărind rolul jocului în societatea umană, el consideră că a găsit echivalențe între artă și ludic. Poiesis-ul este, în concepția sa, „o funcție ludică. Ea se desfășoară într- un spațiu de joc al minții, într-o lume proprie pe care și-o crează mintea, o lume în care lucrurile au alt chip decât în «viața obișnuită»".40 De asemenea, vorbind despre muzică, în rând cu celelalte arte, el subliniază „profunda ei valoare pentru viață[4] 41

Nu e deloc întâmplătoare aprecierea muzicii în această formulă care, de altfel, se aplică întregii arte sau, pentru rigoare terminologică, tuturor artelor. Cum am arătat mai sus, arta nu este un apendice al vieții ci o dimensiune a ei. Probabil că miile de ani de creație artistică și de practică a plăcerii estetice au făcut ca ea să intre în dimensiunea psihică a omului într-un grad care o face 38 transmisibilă - ca predispoziție, ca receptivitate și disponibilitate - o dată cu alte *pattern-uri* pe care specia umană le moștenește și să devină un tip înnăscut, specific omului, de reacție la lume. Argumentele de mai sus o indică, în orice caz, drept o astfel de reacție *sui generis.* Este vorba de a accepta că nu numai tipurile de răspuns la diferiți stimuli din mediul fizic și social acceptate până acum sunt intrinseci configurației interioare înglobate în genomul uman (de tipul comportamentelor de agresivitate și liniștire, de dominanță și de sumisiune, de căutare a hranei, de grijă pentru progenitură și de preocupare pentru asigurarea unui adăpost sau de dobândire a unui status) ci și acela care se definește prin creația

artistică și prin sensibilitatea la aceasta. Ca și la frumosul natural. Nu mai e nevoie să subliniez câtă importanță se acordă de către omul modern petrecerii unei părți a timpului său printre „frumusețile naturii" ca soluție pentru detensionarea psihicului din chingile stresului pe care-1 generează modul de viață de azi.

5. Criteriile frumosului

Pentru simțul comun, frumosul este o chestiune de gust. Acest cuvânt, gust, este încărcat cu atâta evanescență și cu atâta metafizică încât este ușor de înțeles de ce a devenit și într-un asemenea grad de intangibil. Maxima frecvent citată, *De gustibus non disputandum,* constituie efectiv osificarea principiului de relativitate, încredințarea lui unei zone a imuabilului, a indiscutabilului, a absolutizării comode și aproape religioase

Relativitatea unor evaluări care atribuie unor obiecte artistice, unor fapte sociale, unor concepții calitatea de a fi frumoase nu este, de fapt, decât incapacitatea de a cuprinde într-o definiție satisfăcătoare o sumă de elemente care sunt proprii tuturor acestor „obiecte" supuse judecății, astfel că ele apar ca fiind contradictorii dacă nu disjuncte. Judecata însăși nu dispune de o aglutinare riguroasă a tuturor

39 posibilităților de aplicare a calificativului de frumos. Urâtul e la fel de supus inconsistenței noastre de a opera cu maxime abstractizări când e vorba de suprapunerea unor obiecte etc., ce fac parte din clase sau regnuri diferite, ale realității sau ale gândirii.

Dificultățile vin și din confuziile cu care este asezonat setul de concepte și noțiuni pe care le punem în mișcare atunci când exprimăm sau

gândim în termeni de generalitate despre un obiect estetic. Confundăm, de pildă, reprezentarea cu obiectul ei. Un tablou reprezentând o gorgonă poate fi un tablou frumos în timp ce creatura pe care o reprezintă este urâtă. Poezia lui Hasdeu „Complotul bubei“ poate fi considerată ca frumoasă, dar subiectul ei este - simplificând pentru necesitățile demonstrației - urât. Se poate constata, cum am mai atras atenția, că una dintre sursele fluidității unor aprecieri o constituie indistincția dintre frumos și frumusețe. Frumusețea este o calitate, frumosul este un concept. Adesea generator de suprapuneri nedorite, limbajul a sesizat situația - să-i spunem aporetică - pe care o creează, spre exemplu, o operă de artă modernă, cum ar fi tabloul lui Simon Hantaî, „Compoziție", aflat în Muzeul Național de Artă Modernă de la Centrul „Georges Pompidou", ca și sculptura lui Zoltan Kemeny *„Pet noiP‘,* un amestec de ghips, pământ ars, rumeguș de lemn, mică și sticlă armată, aflată în același muzeu. Acestea sunt urâte dar, cum urâtul nu a devenit încă o valoare a limbajului artistic, se recurge la folosirea unor perifraze sau comentariul excelează în formulări precum „expresivitate", „amorf", „tensiune".

f Nu de puține ori, oamenii obișnuiți, dar cu o anumită cultură estetică, însă și criticii, sunt puși în dificultate de aceste producții artistice pe care nu le pot repudia în numele unui ideal remanent dar nici nu le pot încadra corect în formulele propriului lor limbaj, așa încât exprimarea legată de ele rămâne impresionistă și, prin aceasta, incompletă, inadecvată. Nu e decât un pas către disocieri false și către o mistică a artei care, în această 40 situare, cuprinde în egală măsură atât creațiile frumoase, cât și cele urâte. Fără a dispune însă și de aparatul conceptual și lingvistic necesar integrării lor într-un sistem reflexiv coerent. Arta este coerentă, numai mijloacele de descriere și așezarea a ei în orizontul cunoașterii nu pot ține

întotdeauna pasul cu dinamica acesteia.

Se citează uneori aforismul lui Coleridge: „fiecare om se naște fie aristotelician, fie platonician" , ceea ce înseamnă că ori se aplică artei, empiric sau programatic, criterii metafizice, opera fiind o aparență a unei idei absolute, pe care nu o putem cunoaște decât cu ajutorul intuiției sensibile (concept kantian, de această dată, dar Kant nu face decât să se plaseze în linia aceasta de gândire care situează obiectele create într-un *a priori* etern, imuabil), ori i se atașează criterii realiste, substanțiale, expresii ale materialității și devenirii, cuantificabile eventual, dar, în orice caz, cognoscibile. Dincolo de aceste delimitări care apasă fiecare în judecata estetică individuală și în evoluția filosofici artei de-a lungul timpului, este la fel de adevărat că între factorii care limitează sau încurajează interpretarea și în primul rând contemplarea estetică se află cei rezultați din structura concretă, particulară, a personalității individuale, din educație (o simfonie mozartiană este frumoasă pentru un ins educat în vreme ce un cântec popular oarecare este mai degrabă urât, reciproca fiind la fel de funcțională), de spațiul cultural, de tradiție, moment istoric, de factori care țin de convingerile morale sau religioase și așa mai departe.

Un artist al pop-art-ului, Tom Wesselmann, a avut ideea unui tablou *(„Still-life No. 34“,* aflat într-o colecție particulară din S.U. A.) care să reprezinte o „natură statică" din zilele noastre: un pahar de *cafe frappe,* o pară, un vas cu trandafiri artificiali, o sticlă de coca-cola, un pachet de țigarete „Lucky Strike" și două nuci purtând supraimprimată o ștampilă cu inscripția „Diamond". Ceea ce-și puteau îngădui artiștii care au pictat astfel de subiecte, de la școala olandeză până pe la Pallady, nu mai este posibil

 și pentru contemporani. Obiectele noastre

zilnice sunt, în majoritatea cazurilor, produse industriale, de serie, triviale în pofida design-ului cu intenții de frumusețe.

Fără a nega rolul însemnat pe care gândirea metafizică l-a avut în privința apropierii de specificul operei și de acela al creației artistice, măcar prin menținerea unui câmp de tensiuni reflexive, prin crearea unei anumite terminologii, este de apreciat că în mod esențial cealaltă tendință, cea „aristoteliciană", a făcut ca sensul artei și relația acesteia cu omul și cu societățile de pe diferite trepte istorice să fie mai bine descifrate. Stagiritul spusese încă de acum mai bine de două mii trei sute de ani că „...în natură există și contrarul Binelui și (...) în ea nu domnește numai buna rânduială și frumosul, ci și dezordinea și urâtul",43 dar cuvintele acestea nu au jucat rolul pe care l-ar fi putut avea în filosofia artei. Cunoașterea artei, ca și a resorturilor ei psihologice, psiho-sociale și materiale, matematic exprimabile, este nu numai posibilă dar ea a putut să înlăture *flou-ul* generat de impresionismul care a minat multă vreme analiza unor opere ale romantismului de exemplu, să descrie mecanismele ce fac din pictura abstractă un domeniu care, deși nu mai are de-a face cu imitația în sensul de dinainte, nu este mai puțin justificabil ca mobil și cauzator al plăcerii estetice. Așa cum se întâmplă și cu muzica sau cu arhitectura ori cu poezia modernă, toate fiind forme specifice de mimesis. 44

Pentru unii esteticieni, gândirea subsumată criteriilor de ordine și raționalitate este cea care face ca „imponderabilele[11] artei să devină elemente mai complicate sau mai simple dintr-un tablou a cărui ramă nu iese în afara explicabilului. „...Ce anume ne face să *cunoaștem^),* adică să percepem ceva valabil în privința universului, dacă nu capacitatea de a depăși echivocul sau haoticul existenței imediate sau al materiei brute care prin ea însăși este informă și inexprimabilă, dacă nu

tocmai instituirea ordinii sau a unității universului, a conceptului (de unde rezultă adevărul, care este universalitate), atribut propriu al 42 *raționalului?'*[1] se întreabă Galvano della Volpe,cel care a depus eforturi de a descifra mecanisme ale metaforei ca identitate paradoxală în diversitate la poeți ca Dante sau Mallarme, arătând cum figurile retoricii literare nu țin de fantezie ci de raționalitate, pentru că ele nu se întemeiază de către fantezie ci în fantezie.^

Să fie însă numai raționalitatea cea care crează structuri formale pe care le asociem în mod curent frumosului? Vom arăta că nu, dar înainte de asta să stăruim puțin asupra uneia dintre sursele dilemelor pe care le ridică interpretarea artei, despre care am amintit mai mult în treacăt, și anume faptul că frumosul este confundat în vorbirea curentă cu frumusețea. „Frumusețea este calitatea a ceea ce este frumos“, scrie Etienne Souriau în articolul pe care îl consacră frumuseții în monumentala operă dedicată vocabularului esteticii, pe care a coordonat-o cu experiența și prestigiul său până la trecerea în neființă. Ar putea, desigur, să pară o tautologie dar din perspectiva sistemului categorial al esteticii, frumosul înglobează categorii cum sunt: *joii,* agreabil, grațios, drăguț, *hiibsch,* plăcut etc., tutoror acestora aplicându-li-se criteriul de frumusețe. „...Frumusețea - spune mai departe esteticianul francez -, fiind o calitate sensibilă, poate fi obiectul unei experiențe directe și unanime. în vreme ce studiul frumosului conduce foarte adesea la relativism estetic, care este un soi de scepticism, se poate găsi mult mai ușor un gen de acord practic asupra atributelor pe care le implică această calitate a frumuseții.“48 Enunțând cu finețe că dacă în materie de artă se poate să nu întâlnim opinii asemănătoare, judecățile în ceea ce privește „o persoană- frumoasă, un cal frumos, o mașină frumoasă sau un peisaj frumos sunt în general

concordante.“49 Mai este Se reținut și că frumusețea este un atribut care crează o stare de frison, de teamă, mai ales atunci când constituie un atribut de diferențiere maximă a unei persoane în cadrul unui grup,50 și mai întotdeauna provoacă, fie și pentru un scurt timp, o stare de reverie, de contemplare, de abstragere din imediat. Frumusețea

43 traduce regularitatea, proporția, se remarcă prin elemente care fac plăcere simțurilor implicând iluzia unei anumite staticități, a unei excepții de la fluxul distructiv al timpului, al devenirii. Frumusețea este, așadar, una dintre calitățile frumosului. Ce temei avem pentru a scăpa de apăsarea subiectivității pe care o invocăm cu obstinație atunci când luăm în calcul trăsăturile unui obiect, ale unei persoane, ale unui peisaj de a fi frumoase?

Se consideră că frumusețea este adesea și o proprietate a naturii, cum am arătat. Și nu în cazuri care implică furtunos emoțiile omului. Armonia unui peisaj liniștit, simetria unei frunze, cromatica unei păduri în timpul toamnei, forma unui lanț de munți, mirificele plăsmuiri ale norilor, valurile formându-se în larg și lovind ritmic țărmul, meandrele unui râu, coroana unui copac, un cristal de cuarț sau o gemă de ametiste. Toate aceste sunt organizate după o ritmicitate care s-a constatat că ne face plăcere. Structurile geometrice sunt în mod evident cele care exercită asupra psihicului un efect liniștitor, o impresie de ordine, stabilitate, echilibru și, în funcție de proporții, de măreție. Proporția, privită din perspectiva rapoartelor aritmetice, este unul dintre factorii pe care îi legăm în chip necesar de ideea de frumos.

Iar proporția este legată, în primul rând, de formă. Antropocentrismul a făcut ca multă vreme forma să fie legată exclusiv de percepția și de

intervenția umană în realitate. După cum s-a considerat că forma este o creație divină sau că ea este rezultatul manifestărilor Unului și Multiplului, ale Numărului. în lipsa unei soluții la aceste dileme, vom c onsidera că formele există în mod obiectiv, în sine, ceea ce investim în contemplarea lor aparține conștiinței și numai pentru anumite necesități de schematizare, de raționalizare concepem și aplicăm naturii forme.

„Natura, la rândul ei, crează forme, imprimând obiectelor din care este alcătuită și forțelor care le animă figuri și simetrii, astfel încât nu o dată omul a văzut în ea 44 opera unui Dumnezeu artist, a unui Hermes nevăzut, inventator al unor combinații. Undele cu frecvența cea mai înaltă și cele mai rapide au o formă proprie. Viața organizată desenează spire, orbite, meandre, stele. Iar dacă vreau să o studiez încep cu forma și cu variațiile ei“ scrie, cu pertinență, Henri Focillon într-un eseu dedicat formelor.^ Și Balzac spune undeva: „Totul este formă, viața însăși este o formă*. 2

Nimeni nu știa mai bine aceasta decât adepții școlii pitagoreice. Descoperirile și învățăturile lor au constituit temeiuri ale studiului formelor ca și ale creației acestora. Păstrate mai mult sau mai puțin lacunar până în epoca modernă, ele au fost dezvoltate de Matila C. Ghika într-o teorie care beneficiază de contribuția matematicilor neeuclidiene ale secolului al XX-lea ca și de o serie de teoreme apărute în ultimele două sute de ani și care au contribuit substanțial nu numai la progresul cunoașterii și înțelegerii lumii fizice dar și la modelarea mentală a generațiilor de savanți ca și a celor care au beneficiat de instruire în acest interval de timp. Analizând cu mijloace proprii ceea ce s-a păstrat de la Pitagora și s-a transmis prin Platon, Nicomach din Gerasa, Eudoxius, Philolaos, Archytas din Tarent, Vitruviu, el a expus, într-un șir de lucrări, argumentele care îndreptățesc la a

considera că, dacă nu numerele guvernează lumea, cel puțin ele sunt în măsură să o exprime. Totodată, demonstrațiile sale cu privire la relațiile dintre forma frumoasă a creațiilor artistice și raporturile numerice au convins definitiv că înapoia fiecărei reușite estetice se află o regulă cuantificabilă matematic.

Frumosul nu este rodul hazardului nici în natură și nici în creația artistică. „încercând să evocăm după maniera antică noțiunile de număr, de raport și de proporție, am ajuns (...) cu totul natural, la noțiunile de ritm (periodicitate sau repetiție în timp sau în spațiu, rezultând din șirul de acorduri sau de proporții) și armonia care decurge din ea în chip organic și am văzut, întâmplător

(dacă putem numi aceasta o întâmplare), că pentru monitorii noștri greci de «gimnastică mintală» percepția raporturilor și proporțiilor se identifică cu operația elementară a judecății și alegerii creatoare în general și că inteligența, în funcția ei de sinteză cunoscătoare sau creatoare, se încheia în armonie sau era în armonie. Mai pe scurt, Frumosul, Adevărul și Binele sunt UNUL în această concepție armonică a Cunoașterii și a Vieții.Importantă pentru discuția despre relația dintre frumos și urât, problema binelui nu intră deocamdată sub reflectorul nostru. Vom conveni acum numai că adevărul nu are sens decât în cadrul istoric concret și în funcție de sistemul de referință moral, științific, ideologic, că un adevăr absolut, așa cum se înfățișează el în concepția pitagoreico- platoniciană, în pofida efectelor pe care le-a avut atât pentru reflecția filosofică, pentru dogmatică și pentru morală timp de peste două milenii, nu are relevanță pentru problemea de care ne ocupăm. Cu alte cuvinte, relativitatea adevărului sau valoarea lui absolută nu fac obiectul studiului

de față.

Atât în această fază a începuturilor gândirii despre frumos și a aplicării teoremelor și descoperirilor matematice în creația artistică dar și mai târziu, până în contemporaneitatea noastră, în mod limpede prin frumos s-a înțeles armonia, proporția, ritmul. Templele grecești, statuile au fost create respectând riguros aceste proporții care există și se manifestă dincolo de posibilitatea de a le încadra în aritmetica rațională. E de presupus că nu avem încă instrumentele matematice pentru a defini în termeni raționali aceste relații sau pur și simplu că ele aparțin unui regist J care se refuză modalităților no ;tre de cuantificare.

Ceea ce nu le face mai puțin operabile. Iar efectul lor asupra conștiinței este remarcabil. Platon deja, în **Timaios,** vorbește despre funcția purificatoare a muzicii: „Căci armonia, ale cărei mișcări simt de aceași specie ca și revoluțiile regulate ale sufletului nostru, omului care are legături inteligente cu Muzele, nu-i pare nicidecum bună să-i 46 procure doar o satisfacție irațională, așa cum pare astăzi. Din contra, Muzele ne-au dat-o ca pe un aliat al sufletului nostru, atunci când încearcă să aducă la ordine și la unison mișcările lui periodice care s-au dereglat în noi. în același fel, ritmul, care corectează în noi tendința către vreo deficiență de măsură și de grație, vizibilă la majoritatea oamenilor, ne-a fost dat de către aceleași Muze și în vederea aceluiași scop.“55

Anticii cunoșteau legea responsabilă de obiectivarea frumosului. Ea consta din respectarea proporției de aur (derivată din raporturile pentagramei,® care încadra un corp omenesc cu brațele și cu picioarele desfăcute, constituind un pentagon înscris unui cerc, considerată o espresie a Microcosmosului, la rândul lui un pandant al Macrocosmosului) și este sursa de plăcere estetică pe care frumosul realizat prin aceasta o procură și azi. Ea a fost reluată, după reapariții și regresii ce au durat două mii de ani, de către un matematician

german, Zeysing, care, într-o carte numită ***Aesthetische Forschungen,*** Cercetări estetice, și publicată în 1885, afirma, în urma studiului și măsurătorilor efectuate asupra a mii de corpuri omenești: „Pentru ca un întreg împărțit în două părți inegale să apară frumos din punct de vedere al formei, trebuie ca între partea cea mică și cea mare să avem același raport ca între partea cea mare și întreg. “57 Zeysing afirmă că această proporție este vizibilă în dimensiunile corpului uman ca și al unor animale pe care le admirăm pentru frumusețea lor, că se manifestă în biologie și în muzică, arhitectura greacă oferind, la rândul ei, numeroase probe.

Deducerii de aici încă o dată valabilitatea unei afirmații făcute mai înainte, anume că forma determină și atitudinea noastră față de o creație artistică și că elementele de ritm și prozodie ale unui poem licențios, cum vom vedea mai departe, sunt motive puternice pentru a lua în calcul și a lămuri plăcerea pe care o provoacă. Suntem, altfel spus, sensibili la ceea ce ține de forma regulată într-o manieră care are legătură cu reacțiile cele mai profunde ale

47 psihicului. Liniștea pe care o trăim, indusă de contemplarea unor astfel de forme nu este contrabalansată decât de anxietatea pe care o generează in-formul. între ele se află naturalul, ca amestec într-o proporție cu care ne-am deprins, de forme și deformări, de regularitate și haos. Atât forma perfect organizată și multiplicată cât și diformul cel mai monstruos sunt extreme ale naturii de care artistul se folosește în mod mai mult sau mai puțin conștient pentru a izbuti să obțină o reacție puternică din partea publicului său.

în acest context, pare interesant de avansat o ipoteză cu privire la efectul de neliniște pe care în general oamenii îl resimt la întâlnirea cu o

frumusețe perfectă (sau percepută ca fiind perfectă în urma unui proces de înlăturare a unor detalii și de augmentare a altora, această formă căpătând contur doar în mintea celui care contemplă obiectul estetic în conformitate cu legi ale percepției despre care am amintit). Adăugăm, deci, la argumentul că în principiul care intervine la contemplarea sau la judecarea unei forme frumoase se manifestă subiacent sentimentul trecerii, al distrucției, pe acela că perfecțiunea este nenaturală (sfera desăvârșită a platonicienilor ca și a geometriei euclidiene este un model abstract; nu poate fi întâlnită ca atare nicăieri în natura înconjurătoare, familiară, nici în Cosmos) sau, la nivelul unei iraționalități care se pune în mișcare la întâlnirea cu astfel de apariție supranaturală.^^

Muzica, dar și literatura, constituie expresii ale ritmului. După Matila C. Ghika, sensul unei fraze lirice nu este independent de ritmul ei. Acesta este, fără îndoială, «motivul pentru care versurile ibe pot avea un efect „muzical" asupra celui care le citește sau le ascultă. Rjtmul este, după Pius Servien, „periodicitate percepută"^”, el transpune în durată proporțiile și simetria într-o manieră analogică și constituie trăsătura formalizabilă matematic a stratului sonor al unei opere. Analizele sale la Valery, Mallarme, Paul Claudel, Hugo, Heredia probează că forma prozodică este în chip determinant răspunzătoare de 48 plăcerea estetică. La limită, Matila C. Ghika, după ce a analizat rolul metaforei la Shakespeare și la Valery, consideră că un poet cum este Walt Whitman oferă exemplul unei opere unde „imaginea metaforică sau simbolul nu joacă (...) nici un rol; pasiunea, fervoarea, încordate rând pe rând sau revărsându-se, ajung pentru a alimenta ritmurile sale.“°u

Se poate vorbi, așadar, despre un frumos obiectiv sau de un frumos care răspunde unor legi obiective de generare. Nu știm, în acest moment, dacă el apare ca o manifestare a unui principiu absolut, imanent, al Numărului ca principiu

organizator al Macrocosmosului și al Microcosmosului, dacă, altfel spus, el este o entitate meta-fizică exprimându-și alteritatea în crearea formelor naturale și artistice sau este doar o lege fizică, un principiu intern al dinamicii fenomenale din Univers. Și într-un caz și în celălalt, un halou născut din limitele cunoașterii și percepției noastre face să persiste un „ce" misterios asupra unor astfel de analize și descoperiri. Dacă acest frumos este văzut ca fiind „mort" în configurările cristalelor, de pildă, sau ca „imortalizat[11], în cele ale unei opere de artă este, într-adevăr important pentru problema de care ne ocupăm. Căci opera artistică nu e decât un moment static, artificial, o „fotogramă[41] a unei realități în continuă schimbare. [1] Așa încât poate că, până la urmă, opera de artă este unul dintre mijloacele de înfrumusețare a vieții, dând expresie dorinței de oprire a timpului în momentele de fericire. Când Lamartine imploră *„O, temps, suspends ton vol!...*[11] sau când Faust al lui Goethe exclamă, cerând clipei: *„Verweile doch, du bist so schon!",* ea poate fi și un motiv dar și un martor, un semn al acestei nă; Jnțe.

6. Urâtul și farmecul

O istorie a esteticii este o istorie a frumosului. Cel puțin așa ne-o dovedește experiența de până acum. O istorie a artei este la fel de bine una a urâtului.

Să revenim asupra unei aserțiuni pe care am avansat- o în partea de început a acestui capitol. Arta secolelor trecute nu a servit numai pentru a reprezenta frumosul, deși strădaniile artiștilor ca și ale celor care au încercat, într-un fel sau altul, să

normeze sau să dea o direcție căutărilor artistice în timpurile în care au trăit au fost orientate către mereu alte și alte canoane de frumusețe. S-ar putea spune că în acela?i timp urâtul a servit drept inspirație pentru teatru, literatură, pictură, sculptură.

„...Imperiul urâtului este la fel de mare ca și al fenomenelor sensibile în genere[11],^ scrie Karl Rosenkranz în prima lucrare „monografică[11] dedicată acestui domeniu al artei și categoriilor estetice care îi sunt subsumate. Este, desigur, așa cum spune acest îndrăzneț pionier al explorării unui teritoriu care stătea într-adevăr la îndemână, dar prejudecățile epocii, barierele formei mentale a timpului său făceau din această acțiune una destul de riscantă. Parcurgând azi, la o sută cincizeci de ani distanță, lucrarea lui, dincolo de o serie de poncife specifice momentului istoric și societății în care trăia, se remarcă o mare prospețime a tratării subiectului, a vioiciune a ideilor și un curaj al întemeierii care menține în actualitate cea mai mare parte a teoriei sale. Până la el, urâtul a fost un fenomen marginal, chiar potrivnic esteticului, el a fost cel care l-a scos din această stare de marginalitate, cu toate că efectele sau influențele teoriei sale au avut prea puțin loc în reflecția estetică vreme de multe decenii.

Rosenkranz sesiza, tocmai într-un moment de ruptură*^ datorat acumulării de experiență artistică și aglomerării unui număr suficient de opere literare și de artă plastică, faptul că este lipsit de sens ca estetica să fie orientată doar către analiza frumosului, că producția artistică a epocilor trecute și mai ales cea a contemporaneității sale îndreptățește considerarea urâtului ca pivot al unui sistem pereche celui al frumosului.

Numai în virtutea unui pan-estetism funciar privim desenele rupestre de la Altamira, de la Lascaux, din Tassili 50 cu o grilă estetică. Ele nu au servit acestui scop, funcția lor magică, practică

așadar, este astăzi aproape dincolo de orice îndoială. Nu e oare semnificativ faptul că Venus din Willendorf nu este adăpostită de Kunsthistorisches Musem ci de Naturhistorisches Musem din Viena? Este clar că aceasta, ca și alte figuri steatopige, aparține istoriei naturale a omenirii și abia în plan secund istoriei artei, cu toate că referirile și comentariile cele mai numeroase se pot găsi în cărțile și publicațiile de artă sau în cele de antropologie și istorie a religiilor. în afară de asta, Venus din Willendorf sau cea din Laussel (Franța), ori cea din Dobru Vestoni?e (Cehia) sunt urâte, oricâte s-ar infera despre preferința vreunei societăți preistorice pentru formele exagerat de pline.

Frumosul la greci este, în ce ne privește, cel mai adesea o problemă de insolitare, de decupaj, de escamotare inconștientă a realității statuilor lui Fidias, Praxiteles etc. „Când vezi, într-un muzeu, o statuie greacă, te izbește mai mult decât orice puritatea ei. Nu numai puritatea liniilor sau cea care izvorăște din armonia părților, dar chiar puritatea materiei, desăvârșirea marmurei sau albeața pietrei. Ce minunat vor fi sclipit statuile acestea albe, sub cerul și soarele Greciei, îți spui.

în realitate, nu sclipeau chiar atât de tare - pentru că nu erau albe, ci colorate. învățăm cu toții faptul acesta de neontestat, dar cei mai mulți îl lăsăm să cadă din memorie. Puterea de sugestie a statuii antice, de sub ochii noștri, e atât de mare încât nu ne putem închipui nici un moment că frumusețea ei era alta, sau și alta. Iar seninătatea greacă, bunul gust grec, concepția grecilor despre artă, totul în sfârșit, ne împiedică să ne amintim că statuile arătau altfel,“64 scrie Constantin Noica, mânat de simțul realității și nu de gustul pentru paradox, într-o „Viață a lui Platon“, publicată în deschiderea unei ediții care antologhează câteva dintre dialogurile filosofului.

într-adevăr, statuile de la Muzeul Acropolei, la

Atena, de exemplu, mai poartă pe alocuri urmele culorilor

51 cu care au fost acoperite de către meșterii lor. Privitorul încearcă să șteargă impresia mai curând dezagreabilă pe care i-o sugerează aceste pete de vopsea pe albul marmurei, încercând să vadă statuile cu etalonul care i-a fost inculcat de imaginile din albumele de artă, din cărțile de istorie, din reviste. Cum Venus din Milo sau Victoria din Samotrake, aflate la Luvru, sunt complet denudate de adaosul cromatic e de știut dacă nu cumva aceasta este consecința nu a eroziunii timpului ci a unei binevoitoare curățiri din partea celor care le-au luat în grijă după descoperire și strămutarea în Apus. Arta romană și apoi cea a Renașterii au contribuit hotărâtor la imaginea pe care o avem despre statuile grecești. Ele au deeajat materialul de această impuritate a culorii adăugate, care pentru greci va fi fost de bună seamă potrivită și frumoasă, în acord cu tendințele sufletului lor și cu exigențele față de reprezentarea realității. Astăzi, dacă un sculptor ar colora o statuie și ar înzorzona-o cu aur, bronz, alamă, inox primul cuvânt care ne-ar veni pe buze ar fi: kitsch.$$

Sunt frumoase poemele lui Homer? Fără îndoială. Să nu uităm însă de urâtul din ele. Arta a căutat frumusețea dar a reprezentat poate mai mult urâțenia. Când artistul a putut, a încercat să realizeze echilibrul, cum a procedat și autorul statuii în marmură, aflată la Muzeul Național de Arheologie din Atena, descoperită la Delos și datând din secolul I, î.Ch., care-i reprezintă pe Afrodita, Eros și Pan, cel cu coarne și cu picioare de țap. Simbolic - deși e dificil de spus că intenția autorului a fost aceasta - Frumusețea și Urâțenia sunt unite prin dragoste, în subsidiar Plăcere. Nici nu s-ar putea oferi o f ,urare mai bună a

esteticului.

O operă frumoasă este o operă care mobilizează urâtul, îl pune în mișcare, îl așază în tensiune cu frumosul, face să se înfrunte răul și binele. Fără o teză care să subordoneze opera unei ideologii, într-o operă reușită binele se află permanent în opoziție cu răul. Spaima sau angoasa și eliberarea nu sunt produse decât de subsidiaritatea aceasta a eternei înfruntări dintre rău și 52 bine. Și în tensiunea unui poem scris în zilele noastre și în dinamica fără corespondent în figurativ a cromaticii unui tablou psihicul participă - numai prin sugestie - la o încleștare, poate doar surdă, pe care o resimte ca fiind de aceeași factură cu atmosfera care zilnic îl pune în fața unor situații când e nevoit să aleagă: să acționeze sau să bată în retragere. Un ochi exersat pune semnul egal între ceea ce apare ca subiect al unei astfel de opere abstractizate sau ca text - referindu-se, de pildă, la drama unui vagabond care trăiește din expediente sau a unei ființe copleșite de cotidianul pe care-1 descrie aparent fără ură și părtinire, fără exaltări și revolte, dar cu pregnanța cenușiului, a lipsei de orizont, a prizonieratului în banal - și neliniștile care-1 traversează ori de câte ori eul său e în pericol să fie vulnerat.

Pe drumul deschis de Karl Rosenkranz și urmând de atunci o linie continuu ascendentă în reflecția despre artă, Anne Souriau socotește că urâtul „este o noțiune generală (...) și o noțiune fundamental estetică.Urâtul nu este „absența frumosului" ci „contrariul activ“^al acestuia. A fost nevoie de un timp enorm, de contribuțiile teoretice susținute prin capodopere incontestabile ale unor Victor Hugo sau Charles Baudelaire,$$ de o bună parte din pictura și literatura expresionistă și avangardistă, de asimilarea în arealul esteticii a ceea ce se numește *popular culture,* de generalizarea kitsch-ului și a culturii de masă, de

literatura furioșilor și de literatura pop, care „își ia temele, stilul, subiectele, faptele de viață din mijlocul maselor, din cultura cotidianului",70 de Allen Ginsberg, William S. Burroughs, Frank O'Hara și Irvine Welsh, de intruziunea tot mai accentuată a pornograficului în poezie și în roman pentru a ajunge la această concluzie. Și, cu toate acestea, concluzia nu duce, cum ar fi fost firesc, la o refundamentare a esteticii. Dincolo de această constatare - e drept, epocală - nu mai e nimic. Articolul dedicat de către Anne Souriau urâtului se mărginește mai departe la platitudinile obișnuite care s-au spus și se tot spun din Antichitate până la noi.

53

Urâtul desemnează neregularitatea care afectează grav sau distruge simetria și armonia, efectul accidentului care rupe echilibrul formelor și al relațiilor dintre acestea. El vine și din alăturarea materialelor sau a formelor artistice nepotrivite, disjuncte.

în natură, urâtul este asociat amorfului, dinamismului exacerbat, necontrolabil, care duce la disoluție și distrugere, la moarte, disproporțiilor și amenințărilor posibile sau efective. în artă este expresia lipsei de armonie, a formelor care nu corespund legilor simetriei, rapoartelor cunoscute ca sursă a plăcerii estetice. Nu intră aici operele integrabile urâtului pentru că sunt nerealizate, pentru că autorii lor nu au stăpânit cum trebuie tehnica, limbajul specific fiecărei arte, nu au reușit să înnobileze materialul, să-i confere sensuri general umane, durabile. Cu toate că valorizarea lor se face după un criteriu estetic, acesta ține mai cu seamă de diferența dintre intenție și realizare, dintre orizontul de așteptare și capacitatea artistului sau a subiectului de a întruni condițiile de interes necesare. Când vorbim despre frumos și

urât o facem în virtutea unei impresii sau a unei dorințe de plenitudine a operei și numai incidental sau parțial aplicăm aceasta la pasajele, părțile sau elementele izbutite sau mai puțin izbutite. Se poate spune că aceste opere sunt inestetice, ceea ce implică oprirea, stagnarea lor pe o treaptă oarecare pe drumul către realizare.

Apare, în considerarea urâtului, o imposibilitate a gândirii noastre de a opera cu dualități. „Prezența urâtului înseamnă pur și simplu absența structurii armonioase a obiectului[11], spune Evanghelos Moutsopoulos, probabil cel mai avizat și mai plin de acribie dintre cei care au încercat sistematici ale categoriilor estetice7^„Chiar etimologia termenului grecesc *aschemia* (urâțenie, lipsă de formă), conduce de-a dreptul la pătrunderea aparenței obiectului contemplat, ce constă în oportunitatea *(kairia)* fie a „schemei[11], a formei, fie a organizării structurale“72se grăbește să adauge Moutsopoulos. E de obiectat că esteticianul se oprește doar la limba sa matern? - e drept că 54 și limba celor care au pus bazele esteticii - fără să ia în calcul că în germană și în limbile scandinave, în engleză, în franceză, italiană, română etc. urâtul are și alte determinări semantice și lexicale. Pe lângă aceasta, este oare justificată așezarea urâtului în subordinea frumosului? Mă tem că aici funcționează obișnuințele lingvistice și, desigur, ierarhiile noastre valorice, care impun ca de la sine o astfel de subalternare. Aceasta contravine însă principiului dialectic răspunzător de relația contradictorie și unitară dintre cele două categorii. Urâtul este egal frumosului și, așa cum se spune că acesta din urmă se sprijină pe el pentru a-și defini tăsăturile/^ șj reciproca este la fel de valabilă. Dacă ieșim din schemele noastre logice, din taxonomia care ne-a făcut să acordăm frumosului întâietate ca fiind acela care aduce cele mai mari beneficii contemplării estetice, vom repera ușor cât de subiectivă este această ordine. Este cât se poate

de simplu: nu se poate vorbi de frumos în absența urâtului și nici invers. Cei doi termeni există și au sens numai în legătură unul cu altul și niciodată altfel.

Dacă îi dăm dreptate lui Marx atunci când scrie, în **Disertația asupra lui Epicur,** că „repulsia este prima formă a conștiinței-de-sine“/-’ atunci este normal să ne întrebăm dacă nu cumva și atracția poate aspira la statutul de primă formă a conștiinței-de-sine. Pusă în astfel de termeni, problema e ori falsă ori insolvabilă logic, în afară de cazul în care le socotim fețe ale aceluiași fenomen, neputând exista una fără cealaltă, atracția și repulsia constituindu-se în principii formatoare estetic dar și în ceea ce privește structura personalității.^ Așa cum și frumosul și urâtul există și obiectiv. Sunt, cu alte cuvinte, categorii ontice, jucând și rol formativ asupra conștiinței care procedează la situarea obiectelor și a fenomenelor susceptibile de a fi interpretate estetic în grade diferite de apropiere de aceste două categorii fundamental-generative. Și care, la rândul ei, intervine cu valorizările și cu posibilitățile pe care le are de a îmbogăți realitatea cu sensuri derivate din aceste forme mentale.

Am amânat pragul acesta al prezenței subiective a frumosului și a urâtului nu pentru că am mizat pe un obiectivism, pe o direcție excesiv pozitivistă în privința esteticului, ci pentru că era vorba de a susține teza existenței obiective a condițiilor care duc la fundamentarea categoriilor estetice, la percepția lor și abia mai apoi de a sublinia rolul conștiinței în perpetuarea și găsirea formulelor generative ale acestora. Prin conștiință, lumea găsește calea de a se multiplica, de a se metamorfoza și de a se împlini în jocul formelor.

Urâtul a guvernat, în egală măsură cu

frumosul, arta din toate timpurile. Ospățul lui Trimalchio, din **Satyricon,** de Petroniu, e o formă de estetizare a vieții. Și e, în același timp, o dezlănțuire a vulgarului, a grosolanului, a urâtului, este trivialitatea însăși care se manifestă în felul în care parvenitul și prietenii lui înțeleg să se desfete. Bucatele sunt prezentate în aranjamente frumoase la banchetul îmbogățitului, dar urâțenia este atotstăpânitoare în cursul petrecerii. Urâtul este și o valoare morală intens percepută, întocmai ca și frumosul. De aceea, atunci când urmărim să definim și frumosul și urâtul rămâne mereu ceva de adăugat, de nuanțat, este un „ce“ neclar și totuși evident care se refuză analizei și înțelegerii imediate, care se metamorfozează încontinuu, atașând neîncetat câte un amănunt la configurația sensului. Un proteism funciar caracterizează aceste două concepte nu doar din cauza neglijenței noastre de limbaj, cum acuza Edmund Burke, dar și pentru că în afară de criteriul formal, cel moral se dovedește la fel de activ și de supus metamorfozelor. Dacă licențiosul se refugia în romanele pornografice care circulau pe sub mână în secolul al XVIII-lea, acum el este monedă curentă în literatură. Este element obligatoriu din rețetarul folosit de romancieri de succes, de la Frederic Dard la Emanuelle Arsan, de la Jean Genet la Michel Houellebecq, de la Anais Nin la Huguette de Broqueville și de la Mario Vargas Llosa la Camilo Jose Cela.

56

„în ultimii ani, violența a crescut, mai ales în rândurile tineretului (...). Tânărul furios își descarcă sentimentele de frustrare refulate. O anumită parte din natura lor neavând nici un mijloc supravegheat de eliberare, acești tineri frustrați caută, în plictiseala și în neliniștita lor dorință de

acțiune, să facă rău și să distrugă; căci distrugerea, după cum spunea Bakunin, este și ea creație. Mai exact, e un substitut al creației.

O astfel de violență a acțiunii este înrudită, neîndoios, cu violența de exprimare care a devenit, tot mai mult, o caracteristică nu numai a romanelor, a ziarelor, a filmelor și televiziunii, dar și a acelei literaturi universal aclamată ca fiind de mare valoare culturală. în această privință, America nu este unică; de pildă, brutalitatea cinică a romanelor lui William Faulkner e doar o remarcabilă mostră a unui fenomen caracteristic civilizației noastre de pretutindeni." Aceste rânduri aparțin lui Herbert Read^^ și au fost scrise în 1965. De atunci, situația s-a schimbat exponențial, cele descrise mai sus fiind nota dominantă a cuîturii'° noastre ce tinde să se omogenizeze la scară globală.

Ca un umanist care se respectă, animat sincer de idealuri înalte, gânditorul englez nu poate să accepte că lumea a fost dintotdeauna violentă și că această violență a pătruns tot timpul în artă. Pentru că arta are ca sursă de inspirație viața, pentru că este, așa cum am spus, un reflex al acesteia în încercarea de a depăși ororile existenței printr- un evazionism și o epurare a ei, precum și în efortul de a o zugrăvi așa cum e. Ca și la mulți alți cărturari umaniști, un tipar mental atașat de o utopică epocă de aur din trecut alimentează o viziune ce atribuie prezentului cele mai mari orori în vreme ce trecutul e nimbat în culori dulci, e îmbibat de arome nostalgice. Tot ce e bun a fost în trecut, ce e rău se găsește în prezent. Am încercat să arăt într-un eseu publicat în ciclul **Modernități^** că basmele care au încântat copilăria atâtor generații abundă în scene violente, că în basm se taie capete, curge mult sânge, copiii sunt devorați

57 de căpcăuni ori balauri sau chinuiți de părinți

tirani, prinții și prințesele sunt victimele unor vrăji malefice, blestemele grele sunt monedă curentă, ispășirile pentru vreo vină neînsemnată sunt cumplite. Basmele sunt frumoase, dar tema lor este mai ales răul. De multe ori binele nu se manifestă decât în final, dar acest triumf al principiului moral pozitiv are tocmai rolul de a rezolva la nivel psihic și social o situație care este insuportabilă. Oricât de fantaste, basmele au doza lor de adevăr și e clar că nu ar fi apărut dacă nu ar fi existat un câmp de tensiuni și amenințări majore, de înfruntări violente care era chiar fondul real al vieții.^

Basmele au un regim care le plasează deodată și în zona literaturii triviale (ele au fost povestite la hanuri și caravenseraiuri, lângă focurile din taberele militare, la șezători, așadar fiind marca unei culturi populare), dar și în zona literaturii culte. Anticipând un principiu despre care va fi vorba într-un alt capitol, vom spune că s-a produs un fenomen de de-trivializare a basmului prin transcrierea, adaptarea sau „literaturizarea[11] de către folcloriști sau scriitori talentați (Perrault, Frații Grimm, Andersen, Creangă, Antoine Galland și Richard Burton, cei doi din urmă pentru **1001 de nopți)** dar de o bună bucată de vreme are loc fenomenul invers, de trivializare sau re-trivializare: schemele narative și motivele basmului formează canavaua multor romane de consum, constituie structura majorității filmelor realizate la Hollywood și a marii producții de telenovele sud-americane, după cum împănează paginile revistelor și ale cărților de benzi desenate pătrunzând chiar și în felul de a prezenta L iformația al marilor cotidiane, care nu mai vând știri în chip esențial, ci povești.

Să nu ne oprim doar la basm! Creații care prezintă urâtul la cote impresionante fac portofoliul de capodopere ale literaturii universale. Nu e necesară o istorie completă a artei și literaturii universale din perspectiva urâtului; câteva exemple

pot fi suficient de edificatoare. De netăgăduită frumusețe, piesele tragicilor greci sunt tributare mai mult 58 urâtului, ca subiect, decât frumosului. Se poate spune că frumosul lor ține de calitatea reprezentării artistice a urâtului (idee care bineînțeles nu e nouă), de structura lor artistică, încadrabilă într-un gen, ca și de sensul etic pe care autorul îl imprimă deznodământului. Despre Richard Burton, de altfel, se spune: „poetul credea cu tărie în rolul hărăzit acelora care iubesc muzele, în misiunea umanitară și educativă ce Ii se încredințează.în **Prometeu înlănțuit,** Eschil aduce în scenă personaje alegorice întruchipând Puterea *(Krătos)* și Violența (Bîa), în **Agamemnon,** prima tragedie din ciclul **Orestia,** este vorba de complotul în urma căruia regele Agamemnon, întors din Războiul Troian, este ucis de soția sa, Clitemnestra și de Egist, fratele lui, în **Hoeforele,** copiii Iui Agememnon, Electra și Oreste, își ucid, la rândul lor, mama și pe concubinul acesteia, care le e unchi, în chip de răzbunare a tatălui. în **Oedip rege,** de Sofocle, eroul își ucide tatăl, are copii cu mama sa și, în final, se automutilează pedepsindu-se pentru fapte în legătură cu care nu are nici o vină, totul întâmplându-se din voința zeilor. Fără a pierde din vedere că aceste nenorociri aparțin urâtului moral, propriu-zis aici răului, urâtul ca atare, ca formă urâtă, este și el prezent. Sfinxul, pe care Oedip îl învinge, era o creatură a cărei înfățișare a fost înzestrată de imaginația vechilor greci cu atribute compozite - cap și sâni de femeie, aripi de pasăre, trup de leu -, care o plasau la antipodul frumuseții. Și toate acestea se petreceau într-o cultură care avea să constituie fundamentul culturii clasice europene.

Dând la o parte urâtul moral care face subiectul marilor drame shakespeariene, nu e de evitat faptul că și la autorul **Visului unei nopți de vară** urâtul fizic, aspectul urât al personajelor joacă un rol important. Richard al III-lea este

șchiop și cocoșat, Falstaff este gras și mai curând diform. Și ce să mai spunem despre Caliban, monstrul din **Furtuna?!** întorcându-ne puțin în timp, trecerea lui Dante, călăuzit de maestrul său, Vergiliu, prin Infern și prin Purgatoriu e un prilej de a descrie făpturi dintre cele mai

59 odioase și chinuri dintre cele mai înspăimântătoare.^ Milton, în **Paradisul pierdut,** nu e nici el departe de zugrăvirea urâtului, diformității, oribilului.

Mai poate fi identificată vreo preocupare pentru frumos la Paul Scarron, în **Romanțul comic?** Dar în fabuloasele descrieri ale vintrelor lui Pantagruel, făcute de Rabelais? Literatura romanticilor este opera unor poeți și romancieri preocupați, ca niciodată înainte, de urât. „...Și iată un principiu străin antichității, un tip nou introdus în poezie: și deoarece o condiție în plus într-o ființă modifică ființa în întregul ei, iată dezvoltându-se în artă și o formă nouă. Acest tip este grotescul. Această formă este comedia'[1] scrie Victor Hugo în „Prefața" la **Cromwell.**

Autorul **Mizerabililor** greșește numai pe jumătate formulându-și în acești termeni ideea orientării către urât. El țintește, în fapt, la impunerea urâtului ca valoare a canonului artistic, în opoziție cu învățăturile primite, care repudiau din artă urâtul, îl evitau în virtutea formulelor clasicizante și academiste, din cauza cărora intensa viață a poeziei antice ajunsese să se osifice în forme impuse de pudibonderia și idealismul suficient al literaților epocii lui Boileau^ și La Harpe. Cuvintele care urmează sunt elocvente: „...am indicat tocmai trăsătura caracteristică, deosebirea fundamentală, care desparte, după părerea noastră, arta modernă de arta antică, forma actuală de forma moartă, sau, pentru a ne folosi de cuvinte mai puțin precise dar mai comun acceptate, literatura romantică de literatura

clasică".

Tendința naturală a artei de a fi un mijloc de înfrumusețare a vieții, de a se dezvolta pe o dimensiune care să slujească frumosului și plăcerii furnizate de acesta devenise, cum se întâmplă adesea, un principiu dogmatic, o regulă primejdioasă, care estropia creația artistică și-i perturba funcțiile normale. Deposedată de teritoriul urâtului, arta se transformă într-adevăr, cum spune, Hugo, într-o formă moartă. Care nu poate să producă plăcere decât spiritelor suficiente, uscate, într-atât de speriate de

60 formele mereu în mișcare, surprinzătoare ale vieții, încât vor să le alunge prin toate mijloacele de acolo de unde le-ar putea tulbura confortul utopic. Hugo dorea ca urâtul să fie acceptat ca „o formă a imitației, iar grotescul drept un element al artei“. $7

Chiar Biblia, plasată de teologii creștini în centrul sistemului de norme prin care urmăreau îndepărtarea omului de patimile cele mai urâte și mai josnice, de poftele trupului, de hedonismul specific decadenței finalului de Antichitate și începutului de Ev Mediu, conține nenumărate secvențe în care spiritualul și căutarea legăturii pure cu Dumnezeu- trec prin bolgiile cărnii: lupta lui lacob cu îngerul al cărui chip nu-1 distinge dar care are o configurare înspăimântătoare, la apa labocului, descrierea suferințelor lui Iov, cel ajuns plin de bube pe o grămadă de bălegar, uciderea lui Holofern de către Judith, capul tăiat al Sfântului Ioan Botezătorul prezentat pe tavă lui Irod, înfățișarea și comportamentul îndrăcitului din Gadara, leprosul vindecat de lisus.

E de prisos să mai continuăm; autorii și artiștii plastici nu refuzau urâtul. Atât că se distanțau de el. Chiar când el constituia principala temă a operelor lor, ca la Hieronymus Bosch sau ca la

Boccaccio, Chaucer. Excepțiile - Franțois Villon, Paul Scarron și alții - nu făceau decât să întărească regula. Astăzi, după deschiderea făcută de romantici, după contribuțiile lui Baudelaire și apoi ale expresioniștilor, ale avangardiștilor, creatorii se orientează către urât. Și către trivial. Unii ca să ajungă la alte frontiere ale artei și ale cunoașterii prin artă, alții ca să facă pe plac publicului.

Aici se deschid două căi ale artei despre care nu am făcut mențiuni până acum. Și una și cealaltă se fac simțite de la începuturi. Prima este aceea în care artistul construiește pentru un public elitar, pe care vrea să-l tragă după el, să-l aducă la nivelul sensibilității, imaginației, filosofici sale dacă se poate. Arta aceasta, scrierile ei au fost cele care au intrat în istoria canonică, au fost studiate, au născut interpretări, școli care au impus curentele literare cunoscute azi.

Absolutizate, principiile ei au devenit la un moment dat potrivnice derulării evoluției curentelor și formulelor literare, artistice în general. Până când aceste principii au fost încălcate programatic și înlocuite cu acelea ale intruziunii spectaculoase a urâtului. Dar aceasta nu a însemnat că arta și-a schimbat destinatarul. Era, este vorba de același public rafinat, de cunoscători, de inițiați atât în subtilitățile, cât și în violențele experimentului.

Semnificativă este poziția unuia dintre artiștii veacului al XX-lea, Jean Dubuffet: „Estetica mă plictisește, nu mă interesează deloc. Cea mai mică intervenție a esteticii îmi blochează capacitatea de lucru și strică treaba. Iată de ce încerc să resping din operele mele orice ar putea aduce a estetică. Oameni cu vederea mioapă au tras de aici concluzia că îmi place să pictez obiecte urâte. Deloc! Nu-mi pasă dacă ele sunt urâte sau

frumoase. în plus, acești termeni, pentru mine, sunt fără sens. Am chiar convingerea că sunt fără sens pentru toată lumea. Nu cred că noțiunile de urât sau de frumos să aibă vreun temei; sunt o iluzie“.88 Se cuvine să luăm *cum grano salis* aprecierile privitoare la iluzia frumosului și a urâtului, chiar dacă, așa cum am arătat, ele pot fi și o chestiune de iluzie, cum este cazul tehnicii *trompe l'oeil* din arta barocului. Dubuffet este un artist care vrea să exprime un crez, o orientare - fatal limitativă - și nu un teoretician. Dar este de reținut reacția la estetică, adică la estetica tradițională, cea care îi impune alte limite decât cele acceptate, îmbrășițate, fundamentate de el.

Dintotdeauna arta a făcut pe placul publicului. Au fost sau sunt două arte. Și două estetici. între dionisiac și apolinic stă sfâșierea și unitatea esteticului. Primul tip de artă a avut în vedere un public restrâns, uneori, la începutul unui curent, la debutul carierei unui artist, doar la un mic grup de adepți și susținători. Celălalt tip de artă s-a adresat - și a făcut-o întotdeauna - celui mai larg public: oamenii de rând, cei fără o instruire și fără un gust elevat.

Aici lucrurile se încurcă. Pentru că obiecte și produse artistice produse mult timp pentru uzul societății înalte au devenit - corupte în forma lor, e drept, adaptate cerințelor, tipului de inteligență și receptivitate, cutumelor - obiect de admirație pentru vulg. Kitsch-ul este tocmai efectul unei asemenea evoluții și democratizări a artei înalte. Melodrama, teatrul sentimental al secolului al XIX-lea, a evoluat din **Cidul** lui Corneille și din **Fedra** lui Racine, cărora li s-a dat un final fericit sau, după caz, lacrimogen, este copilul natural al dramelor romantice din care s-a eliminat tensiunea prea mare a ideilor și a înfruntării de personaje și

caractere aducându-se subiectul și replicile la gustul burghezului nu prea instruit dar cu nevoi culturale, prea educat, totuși, și prea evlavios pentru a mai participa cu plăcere la spectacolele care se trăgeau din *commedia dell’arte.* Pasta romanelor lui EugtZIne Sue și Paul Feval provine din materia diluată și asezonată cu trucurile romanului grec a cărților lui Walter Scott, Hugo sau Dickens.

Frumoase, în sine, aceste forme nu sunt, realmente, decât trăsătura de unire dintre cultura elitelor și cea trivială. Pentru că, nesocotit (ceea ce nu vrea să însemne „ignorat[11]) de estetica tradițională, un vast domeniu se vădea a fi nu numai debușeul către consumator, dar și sursa stilistică și de inspirație pentru marea artă: trivialul. El este, de fapt, motorul aproape tuturor formelor de artă modernă și post- modernă, ca și al acelor formule de viață și de *entertainement* care fac azi osatura sistemului de producție mediatică, cinematografică, literară, muzicală. Fără a lăsa deoparte și formele așa-zis spontane, ale străzii: *grafitti,* carnavalul modern, concertele în aer liber, dar nici pe cele mai elaborate: moda, parăzile majore elor, publicitatea, discotecile, concursurile de role etc.

7. Arta de jos și publicul ei

Am ajuns la un punct în care urâtul, investit cu semnficații morale, devine trivial. Trivialul poate fi înțeles

 mai bine în raport cu această mare grupă a categoriilor estetice căreia îi este subordonat. Spre deosebire de urât însă, ale cărui criterii formale sunt mai clare, în ciuda diversității de împrejurări calificate sub această etichetă și a neglijențelor care se manifestă ca și în cazul frumosului, după cum enunțam mai devreme observația lui William

Burke, pentru trivial s-ar părea că distincția majoră, esențială chiar, vine dinspre morală.

Și urâtul și frumosul sunt acum impreganate cu atâta experiență, cu atâta sensibilitate răsplătită sau înșelată, celebrată sau ultragiată încât au fost saturate de sensuri și semnificații dintre cele mai diverse și este de presupus că procesul acesta al multiplicării și nuanțării celor două categorii în ipostazierile lor în conștiință și în produsele creației va continua, adăugând nuanțe și chiar sensuri noi.

Devine ridicol, în aceste condiții, să vorbim numai despre conștiința estetică a elitelor. Scriem aceste rânduri conștienți de faptul că nu ne vom bucura niciodată de aceleași sărbători ca aceia care găsesc o plăcere imensă în participarea la carnaval, la spectacolele de muzică rap și hip-hop, care urmăresc cu religiozitate satisfăcută *sit-com*-uri sau *soap-operas.* Cărțile unor autori cum sunt Frank Herbert sau Barbara Cartland ori Danielle Steele ne lasă indiferenți (e un fel de-a spune, bineînțeles, întotdeauna avem o reacție estetică până și la cele mai neînsemnate produse ale imaginației). Aceasta nu înseamnă că această cultură, cu estetica ei, poate fi ignorată.

„Trăim de mult, în ceea ce privește arta, în realitatea unei folosiri a banilor-hârtie și ne purtăm ca și când ar mai exista etalonul aur. De altfel, î. această privință trebuie să punem la punct faptul că acest etalon aur n-a existat nici în timpurile cele mai bune ale artei în acea măsură și în ac e a totalitate, cum suntem înclinați s-o admitem, fără vreo deosebire, cu credulitate și putere de iluzionare romantică" era de părere Wilhelm Worringer într-un studiu datând din 1948 și intitulat „Problematica artei actuale".^^ Este un text care e străbătut de un militantism înflăcărat pentru cauza 64
artei distanțate de public, dar care nu poate să nu accepte că și publicul are nevoie de o artă, în

conformitate cu „natura". Problema ar fi aceea a artiștilor: ei trebuie să știe pentru ce sunt chemați. Tradus în termeni profani, aceasta ar însemna să aleagă între a se închide în secta artiștilor care cultivă spiritualul artei sau a celor care se prostituează făcând jocul comenzii sociale, intrând în mecanismul producției și consumului.

Consecința primului tip de atitudine este, fără îndoială, ceea ce Yves Michaud numește cu expresia: *„bon pour le Musee d'Art Moderne de la Viile de Paris".*^ Această formulă ascunde mai mult decât o intenție de butadă, pentru că în exemplul pe care Yves Michaud îl abordează, el se referă la prezența simultană într-un același spațiu expozițional a lui Christian Boltanski și a lui Simon Hantaî, doi artiști care nu numai că bulversează până și cele mai avansate habitudini de receptare estetică, dar chiar maniera lor de a lucra, materialele folosite, intenția evidentă de a realiza opere urâte cu tot dinadinsul (dacă ar fi să ne oprim numai la maroul murdar amestecat cu gri-negru al tablourilor lui Hantaî) făcând cel puțin delicată orice evaluare, ajungându-se la o situație definită prin „haos criteriologic".

Pe de altă parte, consecința apropierii de mase, a deschiderii extreme către universul de așteptare al acestora, care n-a fost frustrat de creația de până acum, masele avându-și propriile forme de creație și de consum artistic, este o artă care nu mai are nimic de-a face cu spiritualul^, care, în crezul ei implicit, adică servirea omului și a trebuințelor lui, ea îndepăr'ându-se de adevăratul umanism și de adevărata libertate de care are nevoie ființa umană.

Un proces dialectic de apropiere a celor două tipuri de artă - cea pentru elite și cea pentru marele public - face ca undeva ele să interfereze. Ambele, sub năzuința eliberării, demonizează realul și conștiința.

Se observă o atitudine bizară la toți aceia

care, beneficiind de o educație clasicistă, umanistă, pledează

65 pentru necesitatea ca masele să dispună de arta care le convine. în același timp, mai toți se îngrijorează de exacerbările instinctuale la care duce aceasta, de degradarea formelor de umanitate, de punerea aproape exclusivă în serviciul urâtului și al unui frumos golit de conținut tocmai prin supralicitare sau prin recursul la forma fără fond. Câtă vreme a funcționat un control din partea cercurilor elitare asupra gustului, părea că lucrurile sunt ținute în frâu. în momentul când democratismul a atins cotele de azi, când, prin revers, nu comunitatea și valorile ei contează ci valorile și dorințele individului, acest echilibru s-a destrămat și asistăm la o preeminență a culturii joase. S- a întâmplat așa și pentru că producătorii de cultură, elite de data aceasta, sunt interesați de câștigurile pe care le presupune vânzarea produselor lor. Cultura a fost întotdeauna o marfă, sau oricum o valoare de schimb, dar în ultimele cinci-șase decenii ea a ajuns poate la apogeul unei astfel de poziții, fiind un obiect tranzacțional, supunându-se judecăților din perspectiva rentabilității pe scară industrială. Arta a coborât la răspântii.

Strada a făcut tot timpul arta ei, a avut în tot cursul istoriei cunoscute mijloace de satisfacere a trebuințelor estetice care s-au situat pe un alt plan față de acelea ale claselor sau categoriilor instruite. Fără să-i pese de canoanele de frumusețe, de numărul de aur, de regula celor trei unități, de consecvența caracterelor dintr-o piesă, de strictețea regulilor prozodice, de puritatea limbajului și de corectitudinea gramaticii, vulgul a creat sau a determinat crearea unor forme care se adresau mai ales intuiției și emoțiilor directe decât

raționalității, gustului situațiilor transparente decât înclinației către „plăcerea textului[11], dorinței de a râde cu poftă pe seama cuiva decât pătrunderii în meandrele psihologiei aceluia. S-a întâmplat ca uneori rapsozii care au împlinit aceste nevoi cu poveștile lor să fie geniali, iar poemele lor să fie apreciate și de căte cei trecuți prin școlile diferitelor epoci dar și de cei deprinși cu muncile manuale, care aveau nevoie de o compensație pentru truda 66 lor. Că Homer a fost vestit printre toți grecii pentru poemele lui e un fapt neîndoielnic, și asemenea circumstanțe s-au repetat de câteva ori de-a lungul istoriei artei și literaturii. Atunci, cele două registre, cel înalt și cel trivial, s-au întâlnit, primul anulându-1 pe cel de-al doilea pentru că reușea să mențină interesul la un nivel suficient ca să atragă și un ascultător sau lector ori spectator neobișnuit cu înțelegerea limbajului artei mari. Arta mare poate câteodată să coboare în colbul uliței și să se ridice de acolo teafără și nemurdărită. Uneori și trivialul, când îmbracă forma comicului, izbutește să scapere pe piatra caldarâmului, trimițând jerbe seducătoare de scântei.

Trivialul este un domeniu vast al literaturii și al artei, subordonat esteticii urâtului, categoria trivialului având sens, în schimb, numai în conjuncție cu morala. Nu se poate vorbi de un trivial obiectiv așa cum se poate vorbi despre un urât obiectiv. Chiar dacă trivialul este specific mediilor de jos ale societății și tipului de estetică și de comportament care le sunt proprii acestora, el dobândește această calificare numai în raport de toleranța mediilor înalte, de iluminismul claselor și păturilor de sus, ca și de alți factori pe care-i vom detalia la timpul potrivit. Un capitol uriaș, prin urmare, al istoriei literare și al istoriei artelor plastice, teatrului, muzicii aparține trivialului. Operele încadrabile aici au fost realizate cu intenția de a plăcea unui public așa- numit „fără

pretenții", dar ale cărui pretenții erau orientate tocmai în sens invers față de acelea ale celor instruiți. Ele au împrumutat materia lirică sau epică din mediul căruia i se adresau, sau l-au adaptat pe teritoriul ei, narațiunile cu actanții tipici acestei lumi- sau susceptibili de a-i stârni și menține interesul, au fost organizate într-un limbaj accesibil, care constituia bon-tonul ei, nu mai puțin expresiv decât cel al retoricilor înalte dar cu propriile resurse și cu propriii tropi.

Publicul acesta vulgar, comun, obișnuit, cu gusturi și apucături grosolane, cu maniere nešlefuite, care are despre politețe și bunăcuviință unori alte păreri decât clasele

67 aristocratice, decât burghezia și, mai modern, decât lumea din elita „gulerelor albe“ și decât cei din straturile foarte rarefiate ale marii finanțe sau cu mediile universitare și științifice ale începutului celui de-al treilea mileniu, crează o paradigmă socială și culturală care are specificul ei. Neluat prea serios în seamă de studiile care s-au ocupat de artă, literatură, de estetică. Poporul de rând, țăranul, muncitorul, lumea cartierelor mărginașe și a gettourilor, a *bidon* v/7/e-urilor, a subteranelor și a trotuarelor, a bodegilor și cârciumilor de oriunde, aceia care frecventează cluburile de noapte unde se consumă băuturi proaste și se fumează „iarbă“ au opere de artă pe gustul lor, create pentru măsura lori.

Nu a fost vreodată altfel. Publicul care se prăpădea de râs la *atellana* și la *palhata.* comediile Romei, care dănțuia fără frână la sărbătorile dionisiace, se dezlănțuia de Saturnalii și de Lupercalii, care colporta anecdote deșuchiate, care intona cântece pornografice la tavernă, care a compus *limerick-uri,* care făcea glume obscene din te miri ce, cel pentru care arta cu pretenții este o prostie sau, în cel mai bun caz, o pierdere de

vreme, există și astăzi. Era altul decât cel care se dădea în vânt după poezia safică, după odele lui Hesiod și Pindar, după sonetele lui Ronsard, decât cei care ascultau cu delicii muzica barocului. Acest public asculta (căci era incapabil de a citi), cu religiozitate „Viețile sfinților", dar alerga cu însuflețire să vadă spectacolul unei execuții în piața publică, să urmărească o farsă și să guste giumbușlucurile circarilor ambulanți. Publicul *fabliaux*- urilor, cel pentru care s-au creat misterek medievale, nu avea acces la sofisticatele construcții literare ale lui Dante și la romanele Domnișoarei de Scudery. Nevoile lui estetice erau însă la fel de mari ca și ale păturilor instruite. Iar estetica acestor opere plăsmuite anume pentru el, fie de căte cei din mijlocul lui, fie de către artiști rafinați, care au înțeles că arta are și alte posibilități și teme de abordat decât eroismul lui Achile sau virtutea Ximenei, nu se supunea 68 altor principii decât cele ale artei oficiale. Operele trivale, în pofida faptului că au categoriile lor estetice, despre care va fi vorba mai în amănunt, nu se situau în afara esteticului.

Dar trivalul a pătruns și în configurația operelor așa- zicând clasice. Poate că rezistența lor în timp se datorează nu numai formei desăvârșite, meșteșugului autorilor, talentului sau geniului acestora. Ci și faptului că acești autori au înțeles că imitând realitatea, nu pot face abstracție de această față a ei care reprezintă omul de jos, cu vorbirea și cu metehnele lui, cu tipurile lui de comportament.

Trivialul nu se separă față de sistemul categoriilor estetice. Se pune însă problema cum îl integrăm acestora atâta vreme cât esteticile tradiționale nu au vrut să ia în seamă decât frumosul, cât urâtul nu a fost decât o contragreutate a frumosului, menită să-i sublinieze

importanța și valoarea. Or, nu numai urâtul, dar și trivialul, care-i este subordonat, au perfectă valoare estetică.

Vom conchide, pe baza acestor succinte observații, că atunci când pronunțăm cuvântul *trivial* ne gândim la zona de jos a societății, cu personajele, comportamentele, obiceiurile, clișeele, modele ei și, desigur, cu limbajul care definește toate aceste paradigme și le sistematizează, dar și la josul trupesc și la ceea ce ține de fiziologic, de ceea ce ființa umană tinde să ascundă în tendința ei către înălțare și către înfrumusețarea vieții. Tot de trivial ține și cotidianul, obișnuitul, ceea ce este inexpresiv pentru că este aglutinat cu masa, cu ceea ce este amorf social și individual, instinctual și respins de normele oficiale sau de cutumele unei comunități ca fiind dăunător ordir'i și bunei armonii.

Cum ar putea să mai dobândească trivialul, având în vedere aceste caracteristici, fie și doar sumar expuse, un statut de componentă a sistemului estetic și cum se poate ca faptele și personajele triviale să constituie puncte tari ale unei creații cu intenționalitate estetică? Este o întrebare la care sperăm să dăm un răspuns convenabil în paginile care urmează.

Note:

1 Ganni Vattimo, **Sfârșitul modernității.** *Nihilism și hermeneutică în cultura postmodernă,* traducere de Ștefania Mincu, prefață de Marin Mincu, Constanța, Editura Pontica, 1993, pp. 60-61.

Idem, p. 60.

Cf. ediției franceze, ***Ttteorie esthâtique,*** *trad.* Marc Jimenez, Paris, Klincksieck, 1974, p. 13. Adrono, de fapt, spune altceva. Constatând impasul definițiilor despre artă, faptul că, de pildă, întrebarea dacă filmul este sau

nu artă nu duce nicăieri, el afirmă: „Devenirea artei face ca noțiunea de artă să trimită la ceva ce, de fapt, ea nu cuprinde" ***(Ästhetische Theorie,*** în Theodor W. Adorno, ***Gesammelte Schiiften,*** *herausgegeben von* Gretel Adorno *und* Rolf Tiedemann, *Band* 7, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1970, p. 12). *Se non e vero e ben trovato.* **Notă:** Am menționat numele traducătorilor în limba română pentru unele citate folosite în această lucrare. Acolo unde nu există această indicație, traducerile citatelor din operele în limbi străine sunt realizate de către autor. Din motive care sper că vor fi înțelese pe parcurs, anumite extrase din opere literare nu au fost traduse.

«Beauty»: Some Stages in the History of an Idea[1]', în *„Journal of the History of Ideas",* XXII, april-june, 1961, p. 185.

5 *Idem,* pp. 193-194.

6 O detaliere a problemei în Radu Voinescu, „Cine e comanditarul culturii de divertisment?", „Familia", Oradea, nr. 6, iunie 2001.

7 Păstrez aici termenul *joii,* având în vedere faptul că el poate fi considerat ca deja intrat în limbă prin intermediul lucrării lui Evanghelos Moutsopoulos, **Categoriile estetice** (traducere de Victor Ivanovici, introducere de Constantin Noica, București, Editura Univers, 1976).

8 ***Des categories esthdtiques,*** *Preface de* Yvon Belaval, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1979, pp. 8-9.

$ Intrat, de altfel - trebuie remarcat paradoxul -, în conștiința publică mai ales sub denumirea de Beaubourg (beau - frumos, în franceză). Numele acesta vine de la una dintre străzile care îl mărginesc, dar transferul s-a făcut, parcă, firesc.

10 De fapt, e vorba de un complex de patru piramide, una mai mare și alte trei mai mici, acestea din urmă dispuse la colțurile

70 dreptunghiului format de perimetrul curții interioare prin care se face accesul.

Am început nu chiar întâmplător cu exemple împrumutate din arhitectură. Această artă nu s-a

manifestat de la începuturile locuinței în comunitățile umane. Ceea ce a prevalat a fost funcția, ornamentica venind mai târziu și, după ea, configurația exteriorului și a interiorului realizate cu intenția de a servi esteticul. „Se înțelege de la sine - scrie Georg Lukăcs - că toate momentele extra-estetice ale arhitecturii - atât nevoia de a avea un spațiu care să ofere protecție împotriva forțelor naturii, împotriva dușmanilor în genere, cât și cunoștințele despre natura adecvată unor asemenea scopuri a unui spațiu găsit sau confecționat, și totodată despre mijoacele de a-1 alege sau produce - au fost, în decursul unor perioade foarte îndelungate, prezente și active înainte ca oamenii să fi bănuit măcar ce poate să însemne un spațiu arhitectural, un spațiu estetic. (...) Chiar și cele dintâi case clădite de oameni urmăreau numai utilitatea ce se putea obține pe atunci, și chiar când o asemenea clădire - mult mai târziu - primește o anumită podoabă ornamentală, aceasta nu are efect estetic decât ca ornament, nu ca parte constructivă a unui ansamblu arhitectural." (Georg Lukăcs, **Estetica,** în românește de Dieter Paul Fuhrmann și H.R. Radian, ediție îngrijită de Dieter Paul Fuhrmann, Editura Meridiane, București, 1974, vol. II, p. 358).

12 Dacă vorbim de kitsch, tot în Paris, pe Rue Oberkampf, la numărul 10, se poate lua masa ori numai un pahar în restaurantul numit „Le *Kitsch".* Aici, interiorul e decorat prin aglomerarea unor elemente care țin realmente de ceea ce se numește prost gust. Mesele, fețele de masă, scaunele, lămpile, decorația pereților și a tavanului, florile din plastic grosolan răspândite peste tot constituie expresia dorinței de a asigura o ambianță kitsch la modul superlativ. Ceea ce înseamnă, aproape cu necesitate, nivelul cel mai scăzut al fenomenului, la antipodul acelei *Gemiitlichkeit,* care constituie atmosfera excesiv de dulce, grețos de agreabilă a interioarelor vieneze. în ambianța de la „Le *Kitsch"* ostentația merge către grosolan, dar un grosolan cu pretenții de rafinament. în afară de asta, nici unul dintre aceste detalii de ambianță nu se armonizează cu celelalte, totul configurând un amalgam care subliniază prin zeci de căi însăși ideea care constituie marca restaurantului. Localul este, în cele

71 din urmă, amuzant și devine șic, agreabil să petreci o seară în compania atâtor mostre ale lipsei de gust.

13 Această percepție este în bună măsură înșelătoare, relevând ambiguitatea ideii despre frumos. Vizitatorul își modifică treptat impresia aflând sau constatând că la construcția esplanadei s-a folosit lemn de ipe, imputrescibil, particularizat prin faptul că devine gri în contact cu intemperiile, adus special din Brazilia, că unele elemente din interior sunt din altă esență exotică și cu proprietăți speciale (okume, adus de pe continentul african), că alte și alte idei neobișnuite au fost încorporate în această structură arhitectonică. în cazul Bibliotecii Naționale a Franței, rigiditatea și austeritatea care susțin estetic minimalismul la care a aderat creatorul sunt însă bine studiate, rafinate în ultimă instanță. Este o anumită senzualitate în ceea ce constituie ambianța și decorarea acestor spații dispuse după o rigoare eminamente carteziană și după o logică remarcabilă în simplitatea ei, deși imbibată de simbolic. Cele patru turnuri adăpostesc fiecare o zonă a cunoașterii și sunt denumite astfel: *Temps* (epoci), *Lettres* (litere), *Lois* (legi), și *Nombres* (numere). De simbolic ține și organizarea grădinii interioare, inaccesibil? și misterioas?, cu pini silveștri plantați aici cu macaraua și cu tufe bogate, de nepătruns cu privirea de către cei care o înconjoară pe dinlăuntrul bibliotecii, admirându-i aerul *sauvage,* care e în același timp căutat, „fabricat". Opere de artă de un pronunțat avangardism decorează spațiul bibliotecii, mocheta este realizată într-o culoare care să amintească roșul pământului african (ceea ce se armonizează cu nuanța lemnului de okume), betonul stâlpilor de susținere este tratat special așa încât atingerea mâinii să întâlnească o suprafață catifelată, diverse alte materiale sunt deturnate de la destinația lor habituală și reînscrise în altă ordine, a decorativului, cum ar fi îmbrăcămintea din țesătură metalică, folosită curent pentru izolarea cablurilor împotriva fenomentului de ecranate dar utilizată aici pentru a înveli picioarele lămpilor, încă un caz în care se poate constata cum sunt de vulnerabile sau de influențabile judecățile noastre despre gust, percepțiile legate de artă!

14 Hans-Georg Gadamer, **Actualitatea frumosului,**

Traducere de Val Panaitescu. Polirom, 2000. p. 68.
[1J] Sunetele armonice sunt vibrații sinusoidale a căror frecvență este multiplul întreg al unei frecvențe fundamentale. Nu este locul aici pentru o prezentare detaliată a relațiilor matematice între

72 diferitele frecvențe ale unei armonice. Este de reținut numai că ritmicitatea se manifestă complex la nivel fizic, orice sunet muzical produs de o aceeași coardă dând, de fapt, un acord, adică o simultaneitate de sunete armonice, Mersenne, Sauveur și Helmholtz descoperind și mai apoi descriind cu exactitate aceste fenomene negate de esteticile programatice moderne. Cum vom vedea mai departe, ideea este pitagoriciană și în Antichitate au existat demonstrații riguroase ale armoniei produse de inlrumentele cu coarde, demonstrații fundamentate pe altă bază însă.
16 Ne vor fi utile pe parcurs câteva noțiuni aparținând de istoricul constituirii frumosului. Ele vor da probă cu privire la originea unor sensuri ale frumosului, ale atitudinii față de acesta, la unele paradoxuri derivate din aparenta neconcordanță între un sens general acceptat și sensuri particulare. „Așa cum o întâlnim în primele texte scrise, limba constituie un document a cărui elaborare coboară adânc în preistorie, mai ales prin elementele sale primare: cele de vocabular", susține Yves Eyot în *Gdnese des phenomcnes esthetiques* (Editions sociales, Paris, 1978). Eyot a procedat, pentru aceasta, la investigații în lexicul primelor limbi scrise: egipteană, sumeriană, akkadiană, hitlită, chineză. Rezultatul a fost că nici una dintre aceste limbi nu avea un termen specific prin care să se desemneze noțiunea de „frumos". Apare însă un cuvânt care semnifică „bun", în sensul cel mai larg și mai empiric: bun pentru viața practică, în chip de utilitate, mai întâi, cuvânt care uneori, în anumite contexte, este înțeles în accepția particulară prin care noi exprimăm - nu fără riscul unui vădit anacronism - ideea de „frumos". Pentru Eyot, aparița, în greacă, a unui termen specific noțiunii de „frumos" „marchează o etapă în conștientizarea relativei autonomii a «punctului de vedere» estetic asupra fenomenelor".
Eyot s-a ghidat în cercetarea sa pe cele cinci volume din

Worterbucb der Aigiptiscben Spracbe, realizat de Adolf Ermann și Hermann Grapow (Leipzig, 1926-1950), care cuprinde, de asemenea, și șase volume de documente și anexe, ca și pe *Dictionnaire de la civilisation âgyptienne,* redactat de Georges Posener în colaborare cu Serge Sauneron și Jean Yoyotte (Fernand Hazan, Paris, 1959). Dintre cele nouă cuvinte care semnifică, aproximativ, „frumos", Eyot alege patru, datând din epoca Vechiului Imperiu: *nefer, tout, menekh* și *tehen.* Cel mai interesant este primul, pe care orice egiptolog îl oferă spontan

73 când este întrebat cum se spunea „frumos". Numai că studiul contextelor în care apărea *nefer* (o hieroglifă triliterală, de fapt, *nff)* relevă faptul că el era utilizat în general pentru a desemna „bun", „a fi bun".
De exemplu, despre un lucru, un animal, despre piatră - care trebuia să fie bună pentru construcție - , lemn, fructe (aici este implicată, după Eyot, ideea de alegere, intrată în practica umană în musterian, paleoliticul mijlociu, „alegerea calității silexului"), fie pentru a denomina ceea ce e „bine lucrat" (mai mult decât precedentului cuvânt sau accepțiuni, acesteia îi acordă o importanță mai mare, pentru că e apărută în acheulean, perioada ultimă a paleoliticului inferior, epocă în care se putea distinge între uneltele comune, obișnuite, și cele în mod special bine lucrate). O altă accepțiune intervenea atunci când celei precedente i se adăuga sensul referitor la imobile: ceea ce e „bine construit", e „bun pentru a fi locuit", ca și cum ceea ce e bine lucrat e comod și eficace ca întrebuințare. Pe de altă parte, intervine aici destinația religioasă a artei: templele și mormintele se disting de locuințele comune. Mai este semnalată, totodată, și expresia „Apusul frumos" pentru a indica “o formulă ritualică referitoare la tărâmul morților, cu trimitere la locul unde moare, apune soarele". Această legătură între pre-noțiunea de „frumos" și nivelul magic-religios este amorsată în musterian și ia o extensie considerabilă în paeloliticul superior. La un moment dat intervine și conotația „luxului" (pentru Eyot, „lux" este o componentă laicizată și mai recentă a noțiunii de „frumos"), prentru a marca diferența, de pildă, între mormintele bogate și cele

sărace. „Noțiunile de «frumos» și de «bine» (moral și social; *nefer* era folosit și în contextele «vânt prielnic», «lege bună», «leac eficace») vor rămâne intim legate până la doctrinele clasice". Nu mai puțin interesantă era și accepțiunea de „frumos la privit", care avea în vedere fața și corpul uman, tinerele fete și femei, parurile folosite la găteală precum și soarele și stelele. Ca și aceea de „ageabil", „ceea ce face plăcere", precum parfumurile și florile, mâncărurile și băuturile, muzica, dansul, distracția.
Componentele și derivatele lui *nefer* transleaza și mai departe, mai larg, sensurile sincretice ale lui „bun-frumos". Extrem de sugestive sunt înțelesurile compusului verbal cauzativ *s.nfr,* care trimite Ia „a face bun", „a face frumos". Printre altele, a înfrumuseța ceva: o clădire, apărând în contexte unde e vorba de restaurare (dar și reînnoire, renovare, comparabil cu sensul din

74 expresia „a vindeca un bolnav"), sau corpul, pielea, „a farda ochii", de pildă.
Nfrse mai folosea și pentru a califica falusul unui zeu, de exemplu „plenitudinea lui Min". Sensul erotic este extrem de important. Printre altele, se folosea un derivat al lui *nefer* pentru a desemna ziua fericită a doi amanți care s-au acuplat. *Nfrt* desemna o femeie frumoasă,
17 Luc Ferry, ***Le sens du beau,*** *Aux origines de la culture contemporaine. Suivi d'un debat Ferry/Sollers sur l'art contemporain,* Paris, Editions Cercle d'Art, 1998, p. 12. **(Le sens du beau** este, de fapt, o reluare, cu o serie de reviziuiri și adăugiri, a mai vechii sale cărți, ***Homo Aestbeticus;*** *l'invention du gout ă l'âge democratique,* Paris, Grasset, 1990 - n.m., R.V.).
18 Galileo Galilei era de părere - lucru afirmat într-o scrisoare către Fortunio Liceti, din iauarie 1641 - că sub ochii noștri e deschisă încontinuu marea carte a Universului și că ea poate fi citită de către cel avizat cu privire la alfabetul ei pentru că e scrisă cu caractere care nu sunt altceva decât triunghiuri, cercuri, sfere, conuri și alte figuri matematice. Benoît Mandelbrot, creatorul teoriei fractalilor, demonstrează că natura e într-adevăr matematică, dar ea nu e configurată după

perfecțiunea figurilor geometriei euclidiene, cum credea Galilei: „norii nu sunt sfere, munții nu sunt conuri, țărmurile nu sunt cercuri, scoarța nu e netedă, iar fulgerul nu se propagă în linie dreaptă" (cf. Alain Boutot, **Inventarea formelor,** traducere de Florin Munteanu, cu o introducere a autorului, Editura Nemira, 1996, p. 29). Matematica și geometria au putut fi multă vreme privite ca suporturi ale ordinii naturii și ca temeiuri ale frumuseții. Un fulg de zăpadă care uimește și încântă prin simetria lui nu este alcătuit după legile euclidiene, ci după un principiu generator care seamănă curbei lui von Koch (deși numită astfel, „curba" lui von Koch nu admite nici o tangentă). Mandelbrot numește un fulg de zăpadă un *teragon,* adică un poligon cu un număr foarte mare de laturi, termen pe care-1 crează din greacă, *tera* însemnând monstru sau minune (este de reținut această ambivalență pentru că ea se înscrie perfect în cadrul tezei noastre despre contradictorialitatea artei) dar fiind și prefixul pentru cea mai mare măsură în sistemul metric (10^). Diferite alte forme nu se supun acestei regularități, pentru explicarea lor, la stadiul actual al cunoașterii, intervenind nu doar teoria fractalilor, ci și teoria haosului (fundamentată de James Yorke) sau teoria catastrofelor (pusă la punct de Rene Thom;

75 catastrofă înseamnă, în viziunea matematicianului francez, orice moment de discontinuitate într-o desfășurare dinamică, atunci când o variație continuă a cauzelor produce o variație discontinuă a efectelor). Toate acestea sunt teorii care încearcă să descrie morfologia cu metode care nu sunt ale fizicii clasice, pentru care, practic, obiectele nu au formă. Dar una dintre cele mai fertile consecințe pe care aceste teorii pot să le aibă asupra reflecției legate de morfologia artei este aceea care derivă din principiul independenței formei în raport cu substratul. Acesta se referă, între altele, la posibilitatea ca formele să asculte de legi precise, distincte de cele care guvernează comportamentul materiei (Alain Boutout, op. cit, p. 63 și urm.). Aplicată, ca principiu hermeneutic, și la lumea textului, de pildă (dar implicațiile ei sunt mult mai vaste

și mult mai subtile), ea zdruncină vechiul postulat al corespondenței dintre conținut și formă. Pe de-o parte, un sonet ar trebui să fie compus numai din cuvinte eufonice. Or, nu e cazul, de exemplu, la sonetele licențioase ale lui Aretino, sau la *„Sonnet du trou du cul“,* scris de Paul Verlaine și Arthur Rimbaud. Pe de altă parte, conținutul grosolan al acelorași sonete nu ar mai putea fi privit din perspectiva corespondenței cu metrul, ritmul, rima etc., ca formule ale unui stil elevat.
Important este și faptul că fractalii nu se exprimă în numere întregi sau raționale. Nu chiar ca o curiozitate, „numărul de aur“, care reflecta proporția ideală la artiștii greci, nu se exprimă nici el în termeni raționali (din punct de vedere matematic, se înțelege), valoarea lui fiind (1+ > 5)/2, adică 1,618... Admirabila „proporție de aur“ își găsește baza într-o aritmetică irațională.
19 Cum vom vedea într-un capitol viitor, căutarea plăcerii antrenează adesea și cultivarea bestialității, a brutalității, jocul cu afectele de groază și repulsie, dezlănțuirea unor acte violente ori numai urmărirea lor.
20 Până să ne ocupăm de o creionare a înțelesului conceptului de frumos, e de re' nut remarca lui Michel Ribon: , °utem să distingem două utilizări ale termenului, ce corespund la două sensuri diferite. Una închide frumosul între gratiile frumuseții clasice, înțeleasă în sensul îngust de măsură, de calm al proporțiilor, de nobilă simplitate, așa cum lui Winckelmann îi tot plăcea să o spună. Cealaltă răspunde unei definiții mai largi, ce înglobează toate felurile de frumusețe (grațiosul, fermecătorul, *joii,* sublimul, grotescul etc. ...). Dincolo de aceste categorii estetice a căror delimitare și aplicare sunt adesea fluide și

76 arbitrare, frumosul trimite la subiectivitate../’ ***(Archipel de la laideur.*** *Essai sur l’art et la laideur,* Editions Kime, Paris, 1995, p. 39).
21 Ceea ce, tradus în limbajul esteticii, se reflectă în categoria sublimului.
22 Luigi Pareyson. **Estetica. Teoria formativității,** traducere și prefață de Marian Papahagi, Editura Univers, București, 1977, p. 273. Nu numai fenomenele naturale ne solicită pe această dimensiune a unei contemplări active - este vorba, aici de unitatea dintre

continuu și discontinuu, momentul despre care vorbește esteticianul italian este unul aflat într-o succesiune dinamică, uneori de o rapiditate măsurabilă în fracțiuni dinlr-o secundă: „întreaga noastră experiență este constelată cu momente estetice ivite brusc și neașteptat, fie că este vorba de uimirea în fața unui spectacol natural (...), sau de acea stranie și deosebită stupoare care ne cuprinde câteodată în fața spectacolului umanității care, în uniformitatea de naturi și tendințe, ne înfățișează totuși, în fiecare persoană, oricât ar fi de simplă și de modestă, aspecte originale și nerepetabile, sau de admirația pe care o încercăm, chiar înainte de sentimentul de respect, față de o nobilă acțiune morală, sau de un caracter sublim, sau față de o gândire pătrunzătoare *(ibidem).*

23 Cu italice în text - n.m., R.V.

24 Roman Ingarden, **Studii de estetică,** în românește de Olga Zaicik, Studiu introductiv și selecția textelor de Nicolae Vanina, Editura Univers, București, 1978, p. 295.

25 văd aici, desigur, Luna atât ca pe un simbol omniprezent în culturile de pe toate continentele, ca pe un motiv literar și artistic în general, dar și ca pe un corp fizic despre care se știe că exercită o anumită influență asupra fenomenelor naturale de pe Terra, ca și asupra regimului imaginației noastre, magnetismul ei fiind răspunzător de o serie de manifestări care fie ating artisticul, fie sunt surse de inspirație pentru acesta.

Pe de altă parte, cât este de puternic idealizat acest topos numit *cer* și cât de profund este el înrădăcinat în imaginația noastră simbolică și în sensibilitatea noastră o probează și punerea în balanță a acestui ideal cu realitatea: spațiul cosmic, atât de cântat de poeți și privit cu atâta nostalgie și dor, este un mediu ostil la extrem omului, cel mai ostil din câte există.

26 „Frumosul și urâtul nu se comportă ca un cuplu de contradictorialități formând o alternativă, acestea admit

posibilitatea unui al treilea termen: neutrul. Un obiect uzual, considerat în utilitatea lui, nu este nici frumos nici urât. Dar el poate intra în câmpul de calificare estetică din clipa în care decidem aprehendarea lui estetică sau din clipa în care o intenție

estetică se citește în forma sau în structura sa care, ca în cazul design-ului, este perfect ajustată la funcția sa. Natura ne prezintă peisaje monotone, care sunt esteticește neutre, cum sunt și operele a căror platitudine ne lasă indiferenți, într-un fel de grad zero al esteticii. Dar această indiferență estetică este numai teoretică, în realitate, acel peisaj și acea operă generează sentimente foarte apropiate de o așteptare dezamăgită, de frustrare și de plictis." (Michel Ribon, op. cit., pp. 38-39).

27 *Ibidem.*

28 Herbert Read, **Imagine și idee.** *Funcția artei în dezvoltarea conștiinței umane,* în românește de Ion Herdan, cuvânt înainte de Dan Grigorescu, Editura Univers, București, 1970, p. 24.

29 *Ibidem.*

Op. cit, p. 25.

21 *Idem,* pp. 24-25.

22 Termenul „arhaic" este folosit aici în conformitate cu opinia lui Claude Levi-Strauss, care socotește că atât acesta cât și cel de „primitiv" nu sunt suficient de adecvate în abordarea societăților aflate pe o treaptă de cultură și civilizație contrastând cu popoarele care au atins un nivel tehnologic ridicat în epoca noastră. Constatând că ne sunt comune o sumă de trăsături în pofida absenței altora sau a discrepanțelor de nivel, el se pronunță mai degrabă pentru termenul de „pseudoarhaic" (v. **Antropologie structurală,** Prefață de Ion Aluaș, traducere din limba franceză de I. Fechner, Editura Politică, București, 1978, pp. 120-143). Acesta este și sensul întrebuințat mai departe cu privire la societățile „primitive" care ne sunt contemporane. în cele ce urmează, „primitiv" și „arhaic" referitor la comunități desemnează, cu sensul lor consacrat, societatea umană din așa-numita epocă preistorică.

Este, de altfel, una dintre tezele fundamentale ale metodei istorigrafice a lui Arnold J. Toynbee. A se vedea, pentru aceasta, **Studiu asupra istoriei,** sinteză de D.C. Somervell, traducere din engleză de Dan A. Lăzărescu, Editura Humanitas, București, 1997, pp. 76-221.

24 Propriu-zis, acest fapt mai e valabil doar teoretic. Au rămas extrem de puține comunități pe glob care se

situează în afara 78 contactului cu lumea producătoare de bunuri industriale, posesoare a unei culturi scrise și audio-vizuale. Documentarele mai noi despre viața unor grupuri pesudoarhaice răspândite în jungla sau savana africană, în insulele Pacificului, Australia, America de Sud prezintă nu o dată, imagini ale unor elemente de vestimentație provenite de la fabricile de textile și nu de la războiul de țesut tradițional, precum și câte un recipient pentru băuturile răcoritoare produse de vreunul dintre giganții domeniului pe glob sau adaptări ale unor dispozitive produse industrial. Asemenea obiecte ajung, pe linia schimbului sau a achiziției, în posesia membrilor acestor grupuri, care-și pot practica mai departe obiceiurile, dar mai întotdeauna folosindu-se de câte o unealtă care nu mai apaține tipului exclusiv artizanal de

Johan Huizinga, **Amurgul Evului Mediu.** *Studiu despre formele de viață și de gândire din secolul al XIV-lea și al XV-lea în Franța și în Țările de Jos,* în românește de H.R. Radian, cuvânt introductiv de Edgar Papu, Editura Univers, București, 1970, p. 57 *passim.*

36 Op. cit. p. 61.

37 Regulile acestea sunt tot ce poate fi mai nepractic, dovadă înfrângerile armatelor cavalerești care luptau după un protocol strict, orientat conform ideii de frumos, în bătăliile împotriva unor armate de târgoveți sau țărani ori contra altor popoare la care aceste reguli nu existau. Turnirul este, de asemenea, o formă de stilizare a violenței, de ritualizare a ei după reguli ale frumosului, învecinat sau identificat adesea cu eticul. Turnirul este, pentru Huizinga, „literatură aplicată[41] (op. cit. p. 125).

38 Din acest punct de vedere, în consonanță cu teoria de mai înainte a lui Levi-Strauss, *mutatis mutandis* țările musulmane sau cele din Orientul îndepărtat, precum China și hieratica Japonie, sunt, desigur, țări civilizate, politețea, chiar extrem de complicat normată, fiind un atribut clar al unei umanități nu doar evoluate ci și foarte sofisticate. Vom discuta mai departe și în ce măsură în aceste societăți cu reguli rigide și fastuoase violența este întotdeauna un fundal, un teritoriu mental și cutumiar care găsește felurite căi de debușare, unor astfel de societăți agresivitatea fiindu-le mai pregnant

caracteristică decât altora. 35 Johan Huizinga, op. cit., p. 85.

40 Johan Huizinga, ***Homo ludens.*** *încercare de determinare a elementului ludic al culturii,* traducere din limba olandeză de H.

R. Radian, prefață de Gabriel Liiceanu, Editura Univers, București, 1977, p. 197.

41 *Idem,* p. 256.

Coleridge, ***Table Talk,*** Londra 1851, p. 100. Cf. Cornel Mihai Ionescu, Postfață la Galvano della Volpe, **Critica gustului,** Editura Univers, București, 1975, p. 282.

43 Aristotel, **Metafizica,** traducere de Ștefan Bezdechi, studiu introductiv și note de Dan Bădărău, Editura Academiei Republicii Populare Române, București, 1965, p. 63.

44 Nu e de prisos să semnalez faptul că pentru cultura greacă a începuturilor *mimesis,* termen care înseamnă „imitație", nu desemna, ca acum, sens moștenit parțial de la Aristotel, reprezentarea realității prin artă. Inițial s-a aplicat în legătură cu dansul și se referea la exprimarea experiențelor și a sentimentelor prin mișcare, sunet și cuvinte. Ceva mai târziu a ajuns să denumească arta actorului, pornind de la înțelesul originar de interpretare, și abia ulterior s-a extins la muzică, poezie și sculptură.

45 Cu italice în text - n.m., R.V.

46 Galvano della Volpe, op. cit., p. 15.

4^ „Ar trebui să ne convingem că dacă are sens (după cum, fără îndoială, are) să vorbim de sensibilitatea sau imaginația unui istoric sau a unui om de știință, tot așa și în aceeași măsură are sens să vorbim despre raționalitatea sau discursivitatea poeziei; pentru că argumentul coerenței ca factor fundamental al operei poetice ca atare, acest argument asupra căruia toți suntem de acord, rămâne inexplicabil dacă înțelegem prin «coerență», coerența «fantastică», adică cea instituită de către fantezie sau imaginație și nu *în* fantezie; coerența, adică unitatea (și, prin urmare, universalitatea) nefiind dată decât prin și în rațiune:

decât în raționalul prin care, după cum știm, multiplul sau discontinuul pur, care este fantezia sau imaginația în ea însăși, dobânde^’e o semnificație care face expresive sau grăitoare (atât în sens literal cât și în sens figurat!) imaginile: dobândește tocmai categorialitate, unitate. In aceeași măsură în care imaginile, multiplul, primesc semnificație, adică unitate, în istorie, în știință. Dacă nu s-ar întâmpla așa, repetăm, nu ne-ar fi cu adevărat îngăduit să vorbim de formă și de valori formale ele. în poezie și în artă în general." (Galvano della Volpe, op. cit. p. 18).

48 V. articolul *„beaute"'* în Etienne Souriau, **Vocabulaire d’esthdtique,** *publie sous la direction* d’Anne Souriau,

Quadrige/Presses Universitaires de France, 1999, p. 236.

49 Mem, p. 237.

5^ Ceea ce se întâmplă, poate la fel de puternic, și în cazul urâțeniei. Văduva frumoasă din **Alexis Zorba,** de Nikos Kazantzakis, este urâtă (sic!) și cumva temută de comunitate, dar la fel se întâmplă și în privința lui Quasimodo, cocoșatul din **Notre-Dame de Paris,** de Victor Hugo.

51 Henri Focillon, **Viața formelor** și **Elogiul Mâinii,** traducere de Laura Irodoiu Aslan, ediția a Il-a, Editura Meridiane, București, 1995, p. 9.

52 Cf. Focillon, op. cil., p. 7.

53 Matila C. Ghika, **Numărul de aur. Rituri și ritmuri pitagoreice bi evoluția civilizației occidentale,** vol I, **Ritmurile.** în Matila C. Ghika, **Estetică și teoria artei,** selecția textelor, postfață, notă asupra ediției, note și îngrijirea ediției de Ion Iliescu, traducerea de Traian Drăgoi, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1981, pp. 39-40.

54 Teoria fractalilor, teoria haosului, teoria catastrofelor, despre care am vorbit la începutul acestor rânduri, nu contrazic aceste legi matematice. Ele ridică eforturile de înțelegere și descrieere a lumii materiale și fenomenale la o treaptă mai înaltă de complexitate. Astfel, curba lui Koch nu este mai puțin supusă legilor ritmului și dinamicii raporturilor de proporție. In altă

ordine de idei, unele incongruențe nu sunt decât aparente și aparțin stadiului incomplet al cercetării. De asemenea, se știe că unele fenomene pot sau pretind să fie abordate, pentru a fi înțelese, din diferite perspective, cu diferite mijloace științifice. 55 Cf. Matila C. Ghika, op. cit., pp. 38-39.
56 După alte calcule, tetragrama este cea care guvernează proporțiile. Un om era, ca și în cazul pentagramei, așezat cu mâinile și picioarele depărtate, dar de această dată brațele formau cu trunchiul unghiuri obtuze, deschiderea fiind deasupra liniei umerlor, cele patru membre fiind vârfurile unui pătrat înscris într-un cerc, și nu ascuțite, ca în cazul pentagramei, unde membrele și capul formau fiecare câte un unghi. Concepția aceasta era împărtășită de Vitruviu.
57 Cf. Matila C. Ghika, op. cit. p. 259.
58 Și când sunt respectate cu fidelitate legile proporției rezultatul nu poate fi unul satisfăcător pentru puterea și caracteristicile percepției. Arhitecții greci cunoșteau foarte bine această deficiență atunci când procedau la abateri de la regulile proporției

 în construirea coloanelor unui templu și în înclinația acestora. Efectul de perfecțiune pe care-1 exercită Parthenonul, de pe Acropole, este datorat unei „înșelătorii": „Templele dorice construite de la jumătatea secolului al V-lea încoace aveau părțile centrale mai late. în porticuri, coloanele laterale erau mai distanțate. Aceste coloane erau ușor înclinate înapoi, din cauză că în felul acesta puteau da impresia că sunt drepte. Deoarece coloanele luminate apar mai subțiri decât cele umbrite, această iluzie era corectată prin ajustări adecvate ale grosimii coloanelor respective. (...) Arhitecții greci au dus chiar și mai departe abaterea de la liniile drepte. Au curbat linii pe care ne-am fi așteptat să le găsim drepte. în arhitectura clasică, contururile soclurilor, cornișelor și coloanelor, precum și liniile verticale și orizontale, sunt ușor curbate. E cazul celor mai frumoase edificii clasice, ca Parthenonul și templele de la Paestum." (Wladyslaw Tatarkiewicz, **Istoria esteticii,** volumul **I, Estetica Antică,** traducere de Sorin Mărculescu, prefață de Titus

Mocanu, Editura Meridiane, București, 1978, pp. 107-108).
$9 Essais sur Ies Rythmes toniques du Franțais, Les Presses Universitaires de France (cf. Matila C. Ghika, op. cit, p. 106). Nu e necesar să inserăm fragmente din complicatele demonstrații matematice care însoțesc aceste aserțiuni.
60 Matila C. Ghika, op. cit., p. 141. Tot Matila C. Ghika invocă opinia lui Platon, din Ion, potrivit căreia „nu cu meșteșug își alcătuiesc frumoasele lor poeme poeții epici - toți cei buni - ci pradă inspirației și sub stăpânirea unei puteri divine, și la fel cu ei marii poeți lirici. Așa cum cei cuprinși de delirul coribanților dansează numai atunci când își pierd judecata, tot astfel și poeții lirici, nu cu mintea limpede își compun prea frumoasele lor cântece; ci în clipa când intră pe făgașul armoniei și al ritmului, sunt prinși și stăpâniți de delirul bahic, asemenea bacantelor care, sub exaltarea sacră, scot lapte și miere din râuri spre a pierde acest har de îndată ce-și vin în fire (idem., p. 131; citez însă după **Ion,** traducere de Constantin Noica, notiță introductivă și note de **D.M.** Pippidi, în **Arte poetice. Antichitatea,** culegere îngrijită de D.M. Pippidi, Editura Univers, București, 1970, p. 61, pasajul, așa cum apare la esteticianul român de expresie franceză fiind expurgat de o parte din expresiile mai tari, care nu convin doctrinei extrem de rafinat aseptice pe care o profesează). Ne va fi de folos să ne amintim mai târziu, când vom aborda chestiuneaa schimbării sensului unor fenoene estetice, acest exemplu despre

82 ambiguitatea ritmului, despre faptul că el poate să provoace relaxarea, armonia dar și să exalte în cel mai înalt grad simțurile. Distincția lui Nietzsche, expusă în **Nașterea Tragediei,** dintre arta apolinică și arta dionisiacă aici își are, de bună seamă, originea. Urâtul se bazează și el pe o descătușare a simțurilor; plăcerile triviale, văzute din acest unghi, nu mai sunt atât de deosebite de cele elevate. Să spunem, utilizând un pretext din algebră, că sunt același fenomen dar cu semn schimbat.
Am afirmat mai devreme că nu numai raționalitatea este creatoare de forme, nu doar echilibrul generează

structuri coerente. Iată, Platon însuși o confirmă: iraționalitatea impulsurilor, dezlănțuirea sentimentelor, entuziasmul care realizează ieșirea din ordinea obișnuită sunt la fel de apte să genereze forme. Este o dialectică a ordinii și dezordinii care se dovedește un principiu generator fertil pentru artă. Mai mult, nu se poate spune că starea bacantelor era una care avea prea multe legături cu ceea ce le conferea o înfățișare frumoasă; urâțenia fiind mai curând ceea ce le caracteriza.

61 „Construită în asize, cioplită în marmură, turnată în bronz, fixată sub vernis, gravată în aramă sau lemn, opera de artă nu este decât aparent imobilă. Ea exprimă o dorință de fixitate, este o oprire, dar numai ca un moment în trecut. în realitate, ea este rezultatul unei schimbări și pregătește o altă schimbare." (Henri Focillon, op. cit., p. 13).

66 **O estetică a urâtului.** *între frumos și comic,* traducere, studiu introductiv și note de Victor Ernest Mașek, Editura Meridiane, București, 1984, p. 57. Rosenkranz e primul estetician care dedică, la 1853, urâtului un studiu cuprinzător, dar nu sunt de omis precursorii săi, care au abordat, fie și sub forma unui capitol doar sau a câtorva paragrafe, în lucrările lor, această dimensiune a esteticului: Friedrich Schlegel (***Prosaische Jugendschriften,*** 1797), care socotește că urâtul este o aparență neplăcută a răului, prin contrast cu frumosul, care e aparență plăcută a binelui, Karl Wilhelm Solger ***(Erwin - vier Gesprăcbe Uber das Scbdne und die Kunst,*** 1815), pentru care frumosul este în întregime aparență și se anihilează, prin urmare, în urât, Chr. H. Weisse ***(Aesthetik,*** 1830), pentru care urâtul se situează în relație de polaritate contrdictorie cu frumosul, adevăratul geniu artistic fiind acela în măsură să-l reproducă în mod obiectiv, fără a se lăsa contaminat de el, numai pentru a pune în lumină frumosul, și Arnold Ruge ***(Neue Vorscbule der Aesthetik,*** 1837), aflat pe o poziție care

83 conferă urâtului calitatea de a media între frumos și sublim, apropiindu-se, astfel, de Solger și Weisse, dar având meritul de a dezvolta pe un spațiu mai amplu această teorie care include urâtul (cf. Victor Ernest

Mașek, în prefața la Karl Rosenkranz, op. cit. pp. 14-17).
63 Moment de ruptură care fusese marcat, în artă și în ideologia ei, cu două decenii mai devreme, prin celebra prefață a lui Hugo la **Cromwell** (1827).
64 V. Platon, **Dialoguri,** după traducerile lui Cezar Papacostea, revizuite și întregite cu două traduceri noi și cu „Viața lui Platon“ de Constantin Noica, Editura pentru Literatură Universală, București, 1968, p. 7.
6$ Oricum, în cele mai multe cazuri albul pur al marmurei grecești e o iluzie datorată reproducerilor de artă și călătorilor exaltați care și-au publicat jurnalele despre Grecia; în realitate, această marmură este marcată de vinele roșiatice ale oxizilor de fier care intră în compoziția ei.
66 Dar nu sunt oare astfel realizate opere de Picasso și nu sunt ele socotite artă? Undeva. între arta autentică și kitsch se află o zonă de interferență, mai puțin clară, unde se pot strecura multe judecăți discutabile. După cum e de spus, fără inhibițiile care pot fi cauzate de atotputernicia modei sau a pieței de artă, că unele produse ale unor artiști în vogă sunt departe de a întruni condițiile perfecte ale unei opere izbutite, adeseori fiind vorba numai de manipulările mașinăriei mediatice de fabricat vedete, de snobism, de interese ale galeriștilor, de conformism stupid și de comoditate a gândirii.
6' V. articolul *„laid“,* în Etienne Souriau, ***Vocabulaire d’esth^tique,*** ed. cit. p. 939, semnat de Anne Souriau.
6$ *Idem,* p. 940.
69 Incontestabile după ce ele au provocat scandal, după ce au avut nevoie de timp și de educarea publicului pentru a fi înțelese unanim.
*7^* Thomas Ernst, ***Popliteratur,*** Europäische Verlagsanstalt/ Rotbuchverlag, Hamburg, 2001, p. 9.
71 Evanghelos Moutsopoulos, **Categoriile estetice,** ed. cit., p. 40. 72 *Ibidem.*

A se urmări, de pildă, începutul capitolului „Frumosul și urâtul", din Herbert Read, **Originile formei în artă,** ed. cit. p. 41. 74 Categoria urâtului servește pur și simplu drept termen negativ de raportare, drept *alter,* pe când frumosul rămâne din nou o

84 condiție ce așteaptă împlinirea, neefectuată, a unei

intenționalități a conștiinței care nu-și găsește corespondența obiectivă, (v. E. Moutsopoulos, op. cit. p. 40).
23 Cf. Georg Lukăcs, „Opera de artă ca ființând pentru sine", în **Specificul literaturii și al esteticului,** texte alese, cu un studiu introductiv de N. Tertulian,, Editura pentru Literatură Universală, București, 1969, p. 407.
26 La drept vorbind, operațiile logice nu sunt de nici un folos în această problemă. Ar fi ca și când am vrea să știm cine a fost mai întâi, oul sau găina. Bunul simț ne obligă să concedem că aceste cupluri de contrarii există și nu avem decât să ne gândim că s-au format unul cu celălalt și unul prin celălalt.

Herbert Read, **Originile formei în artă,** în românește de C.F. Pavlovici, prefață de Dan Grigorescu, Editura Univers, București, 1971, p. 172.
1$ Vorbesc de cultură în sens foarte larg.
19 „Cine sunt copiii normali ai omenirii?", în Radu Voinescu, **Modernități.** *Eseuri de antropologie culturală.* Editura Fundației Culturale Libra, 2001.
80 „Trebuie să confruntăm basmul cu realitatea istorică a trecutului și în ea să-i căutăm rădăcinile" scrie V.I. Propp în **Rădăcinile istorice ale basmului fantastic** (traducere de Radu Nicolau, prefață de Nicolae Roșianu, Editura Univers, București, 1973, p. 9). Din păcate, Propp se limitează la studiul instituțiilor și al riturilor din perioada arhaică, după o schemă de tip structural; „detaliile" care aparțin reconstituirii unei mentalități sau chiar a unui mod de viață al epocilor care au născocii basmele nu intră în sfera sa de interes. Acest tip de investigație este de dată mai recentă, Propp fiind, altfel, un mare înnoitor în disciplina folcloristicii, lucr?rile sale impulsionând cercetarea operei literare pe orizonturi care au făcut să se adâncească studiul operei literare. Cuvintele lui: „noi căutăm temeliile și subiectele imaginilor de basm în realitatea vie a trecutului" (op. cit., p. 21) rămân să anime alt tip de cercetare, mai aproape de antropologie. 81 V. capitolul „Poveștile din ziare", în Radu Voinescu, **Spectacolul literaturii,** studii de critică și teorie literară, Editura Muzeul Literaturii Române, 2003.
82 Maria Marinescu-Himu, Adelina Piatkowski, **Istoria literaturii eline,** Editura Științifică, București, 1972,

p. 279.
83 Nu este, oare, cuvântul *commedia,* unul de sorginte mai curând trivială? Semnificativ este și faptul că Dante s-a aplecat asupra

85 studiului limbii populare *(De vulgari eloquentia libri duo),* ceea ce spune că minunata arhitectură a ***Divinei commedia*** este rodul unui efort către armonie și proporții (cum se știe, numărul și ordinea cânturilor denotă intenția de reflectare a unei ordini divine), poetul având, în același timp, conștiința realității vieții. $4 Citez după **Arte poetice. Romantismul.** Coordonarea volumului, Angela Ion, studiu introductiv Romul Munteanu, Editura Univers, București, 1982, p. 287.
85 *„Dans ce sac ridicule oii Scapin s’enveloppe,/ Je ne reconnais plus l’auteur du Misanthrope",* scrie Boileau, manifestându-și dezacordul privind încălcarea regulilor frumosului, care neapărat erau cele ale stilului înalt.
86 **Arte poetice. Romantismul,** ed. cit., p. 287.
87 *Ibidem.* Hugo era pe deplin conștient că arta Antichității nu era alcătuită numai din marile tragedii și din marea poezie de la Hesiod, Pindar, Homer, în egală măsură comediile lui Aristofan și Plaut făceau parte din această artă (v. mai departe textul Prefeței[11]).
88 Cf. Herbert Read, **Originile formei în artă,** ed. cit., p. 40.
89 Wilhelm Worringer, **Abstracție și intropatie** *și alte eseuri de teoria artei,* prefață de Ion lanoși, traducere de Bucur Stănescu, Editura Univers, București, 1970, p. 313.
90 Yves Michaud, ***Criteres esthătiques et jugement du goQt,*** Editions Jacqueline Chambon, Nîmes, 1999, p. 55.
91 *„Desarroi criteriologique"(ibidem).*
92 in cel mai profan înțeles al cuvântului, altminteri muzica *gospel* și *spiritual* fac parte din arsenalul ritualic al bisericii metodiste americane, iar mărturii care mi-au parvenit din unele țări africane, unde misionarii catolici sunt încă activi, spun că în bisericile unor comunități angoleze, de pildă, biserici reduse la un simplu altar naiv desenat sau la o cruce atârnată ori

rezemată de un copac în jurul cărora se adună credincioșii (la urma urmei, ce probă mai mare dc franciscanism și de apropiere de spiritual fără nici o intervenție a fastului tipic messelor, liturghiilor?!), se cântă după ritmuri și după texte care par a avea prea puține în comun cu cântările religioase din catedralele catolice ale Occidentului. 93 Lydie Krestovsky, care pledează pentru reabilitarea urâtului exact în aceeași epocă în care Worringer sesiza în termeni incendiari dihotomia artă pentru elite - artă pentru consum, atribuie următoarele trăsături artei de după război: deformare, dezumanizare și dezagregare, plasând întreaga noastră epocă sub

86 semnul a trei fenomene: tragicul, monstruosul și demoniacul spiritual (Le ***probleme spirituel de la beautâ et de la laideur,*** 1948, cf. Robert Blanche, ***Des catâgories esthâtiques.*** ed. cit. p. 150.

CAPITOLUL II

Una este să te afli în posesia unui concept, și altceva să-l pătrunzi în întregime, sau mai degrabă altceva este să-l redescoperi din răstimp în răstimp și să-l definești potrivit dificultăților care apar și obiecțiilor ce-ți sunt propuse: lucru pe care omul este silit să-l facă mereu, deoarece, spre deosebire de animale și de zei, el este osândit să gândească.

Benedetto Croce, Poezia“

ESTETICUL

1. Dincolo de urât și frumos

între practica esteticului și reflecția estetică se instituie, pe relativ lungi perioade ale istoriei, un decalaj. Chiar dacă ideile referitoare la artă și la frumos sunt prezente de la Platon, Aristotel și Plotin la Vico, Boileau, Shaftesbury, Leibniz și Winckelmann, abia în 1750 r pare **Estetica** lui Alexander Baumgarten, lucrarea care introduce și consacră termenul,în timp ce impozanta arhitectură reflexivă și conceptuală kantiană care este **Critica facultății de judecare** vede lumina tiparului în 1790. Splendidul eșafodaj de gândire care a fost reprezentat de estetica sau esteticile pe care le-am numi de tip clasic, ceea ce nu se identifică, nu mai e nevoie să precizez, esteticii 88 clasicismului, reușise să ajungă, în fine, la un acord cu experiența artistică evaluată până la finele

secolului al XVIII-lea. Romantismul a produs, la scurtă vreme, o răsturnare ce avea să dea din nou serios de furcă tuturor celor care s-au aplecat asupra sistemului categorial și, în pofida eforturilor, nu se poate spune, azi, că estetica occidentală a recuperat prea mult din acest handicap. Dimpotrivă, el pare că tinde să se accentueze. în același timp, se observă o preocupare intensă de trecere în sfera de interes a reflecției teoretice a unor fenomene altădată excluse din câmpul esteticii oficiale. Reproșul care șște de adus negreșit acestor încercări - prezente mai cu seamă în spațiul american - vine dinspre incapacitatea promotorilor lor de a face altceva decât de a prelungi liniile subversive ale fenomenului în orientarea studiilor pe care le întreprind. Mai exact spus, aceste noi orientări înglobate în ceea ce se numește *popular culture studies,* nu reușesc să se desprindă de materia pe care o promovează, având cel mai adesea aerul că fac parte dintr-o unică mișcare și au mai mult rolul de a susține și a justifica fenomenul decât de a-1 descrie cu distanța necesară și a-1 supune regulilor epistemologice și axiologice *sine qua non* oricărui demers teoretic.

Estetica se află azi într-o situație evidentă de criză. Trecuți prin solide școli clasice, esteticienii și filosofii artei poartă greaua povară a obișnuințelor care leagă arta de frumos. Chiar dacă inteligența și gustul îi conduc spre abordarea fenomenului artistic contemporan cu o mentalitate și o sensibilitate aparent dezinhibate - ceea ce înseamnă că statutul de artă nu mai este pus în discuție nici în privința artei *ready-made,* nici a neo-expresionismului etc. - ei nu izbutesc să integreze aceste obiecte și comportamentele care le însoțesc în sistemul de gândire și categorial pe care l-au primit în cursul formării școlare sau în mediul în care au evoluat. Autorii celor mai importante clasificări ale categoriilor estetice din

secolul trecut - Charles Lalo, Benedetto Croce,Etienne Souriau, Evanghelos Moutsopoulos, Robert Blanche - nu ajung să

89 depășească dificultatea încadrării unor fenomene artistice specifice contemporaneității în sistemul deja existent. Deși opiniile lor sunt cel mai adesea pline de înțelegere față de tendințele din literatură, artele plastice, muzică, cinematograf chiar, deși este limpede că aceste noi direcții par să dezvolte caracteristici și ideologii artistice pre-existente, detectabile în operele anterioare expresionismului, constructivismului, utilitarismului, minimalismlui, suprarealismului, ele sunt luminate făcând uz de lanterna vechiului sistem categorial. De fapt, nu categoriile în sine sunt fundamental cauza acestei inadecvări de perspectivă și de interpretare cât orientarea lor, doctrina care se află înapoia sistematicii în care au fost ordonate.

Un dosar al revistei *„Magazine litteraire“* din noiembrie 2002 relevă încurcătura în care se află comentatorii și gânditorii fenomenului estetic în zilele noastre. Titlul vorbește de la sine: „Filosofic & artă. Sfârșitul esteticii?"

Frumosul a condus sistemul estetic într-un mod absolutist, așa încât și cărturarii cei mai deschiși inovațiilor, experimentelor, explorării unor zone ale sensibilității și expresiei artistice sunt deconcertați în fața unei lumi - cea a obiectelor și faptelor artistice - care nu se lasă integrată în sistemele cognitiv-logice cu care s-au deprins să opereze. Se naște o disonanță congnitivă care face ca la nivel rațional să funcționeze principiul frumosului ca organizator al creației și receptării, dar la nivelul sensibilității să se ia act de „iraționalul" unor creații care nu par a avea nimic în comun cu canoanele știute. Creații care, în pofida făptuim că nu sunt concordante cu

canoanele, plac.

Dezbaterea provocată de revista „*Magazine litteraire*[11]’ aduce în prim-plan destule nemulțumiri cauzate de inadecvarea gândirii etetice așa cum a fost ea structurată în sistemele „de manual", în cursurile universitare, în lucrări publicate mai peste tot în lume și care au tins către o interpretare ce pierduse contactul cu realitatea, continuând 90 să se sprijine pe ideile lui Platon, Kant și Hegel, adesea trunchiat, unilateral interpretate.Luările de poziție constituie un barometru de luat în seamă al crizei despre care vorbeam, cu toate că participanții aparțin cu toții spațiului cultural francez. Peste Ocean, s-ar părea că introducerea conceptului de *popular culture* ar rezolva chestiunea faptelor estetice care erau altă dată marginalizate ori de-a dreptul excluse din dezbaterea academică. Atât că, așa cum vom vedea la un moment dat, studiile care gravitează în jurul acestui concept denotă o lipsă de imaginație științifică ce le face și mai puțin interesante decât clișeele vechii estetici și, în plus, glisează către arii și criterii care nu au puncte comune cu ceea ce se cuvine să fie o disciplină care forjează instrumente de cunoaștere universal valabile. Se operează, după tipicul conformismului american și al corsetului ideologic numit *political correctness,* cu itemi precum feminism, marxism, sex, minoritate și așa mai departe, redevabili Noii Stângi Culturale.

Ideile mai importante din dezbaterea provocată de *„Magazine litteraire“* converg, în linii mari, către negarea posibilității esteticii tradiționale de a mai face față realității estetice, către deplângerea situației de impas în care se află azi filosofia artei sau estetica. Impasul fiind, după părerea unuia dintre semnatarii articolelor, Jacques Ranciere, profesor la Uni-versitatea din Paris, generat de „estetismul finalului secolului al XIX-lea (...). Acesta a vrut să separe radical plăcerile artei

de divertismentul vulgar. Para-doxul, ilustrat de Des Esseintes, al lui Huysmans, este că s-a ajuns la reducerea artei la un mod de viață și la consacrarea în chip de artiști supremi a creatorilor de parfumuri și a horticultorilor.“[4] Dacă poate fi înțeles întrucâtva prohodul esteticii ca disciplină normativă, ca legătură programatică, ideologică între filosofia artei și creația efectivă,este inacceptabilă prezumția de moarte a esteticii, de trecere a ei într-o inestetică sau într-o antiestetică.

Fără a dori angajarea pe linia unui pozitivism mecanicist, sec, ce n-ar fi decât tot un fel de dogmatism, cred că marja de imponderabil, de misterios, de irațional sau de ceea ce ține de inspirația divină tinde asimptotic spre zero. Suntem îndreptățiți să judecăm astfel, pe baza rezultatelor metodelor de analiză din ultimele decenii, care au făcut ca regulile de configurare a celor mai evanescente și mai obscure figuri de stil să fie clarificate, care au decelat relații matematice, psihologice, sociologice, culturale în apariția, evoluția, transmiterea la scară mondială a unor opere artistice dintre cele ce păreau nesupuse vreunei reguli, care au descoperit mecanismele ce fac legătura dintre eul creator, inconștient și inconștientul colectiv, pe de-o parte, și dintre acesta din urmă și psihologia receptorului, a publicului în general, pe de alta. Ceea ce ne încurajează să considerăm că este posibil să avansăm în cunoașterea și explicarea fenomenului estetic și a resorturilor lui psihologice și sociale dar ne avertizează și asupra faptului că, pe măsură ce acest progres se produce, noi probleme se vor pune în fața reflecției despre artă.

Probabil că nu vor fi mai puține necunoscute pe măsură ce înaintăm către un prezumtiv infinit mic al esteticului, dar este important să acceptăm

că multe dintre marile întrebări de până acum, acelea care au generat soluții ținând de zona speculației și a impresionismului, chiar dacă inteligent și animat de cele mai bune intenții științifice și alimentat de cele mai avansate descoperiri ale epocii în care ele au fost scrise, cum este cazul cărții lui Edmund Burke **Cercetare filosofică asupra originii ideilor noastre d'spre sublim și frumos.^** au primit .ăspunsuri solid ancorate în cercetarea științifică, de laborator. Știm acum mult mai multe despre capacitățile și mecanismele noastre perceptive și analitice, despre sintezele pe care creierul le operează. Or, ceea ce se înfățișează drept o criză a esteticii vine din imposibilitatea unei școli de gândire - aceea formată în rigorismul universitar conservatorist francez cu deosebire, dar și în cel german - de a se adecva, cu vechile 92 scheme de analiză și de interpretare, cu vechiul mental, la un discurs artistic nou, care iese din cadrul normat. Ieșirea din cadru nu poate constitui pretextul anulării esteticii. Și divertismentul, și muzica străzii, și roc/r-ul, muzica *disco, folk-ul,* cântecele studențești și alte forme ale culturii populare sau ale culturii de masă sunt perfect asimilabile unor categorii estetice tradiționale dar mai ales altora *sui generis,* în legătură cu care de-abia de acum înainte trebuie să ne pronunțăm în deplină siguranță și cu justificată întemeiere ontologică și gnoseologică.

Este de gândit, în acest context, că singurul mod eficace în momentul actual de a surmonta obstacolul la care ne-am oprit este să nu mai considerăm estetica drept o disciplină care studiază frumosul. Baumgarten, cum am arătat, nici nu concepuse astfel liniile ei directoare, el o vedea ca pe o știință a explorării sensibiluluiJ Și, ca să nu intrăm într-o aporie terminologică prin sprijinirea explicației unui termen pe el însuși, vom spune că filosofia artei are a se ocupa de domeniul esteticului.

Esteticul desemnează creațiile și faptele cu intenționalitate artistică, alte produse ale reflecției și creativității omenești, manifestările sociale și individuale, obiectele și fenomenele naturale asupra cărora se exercită conștiința valorizatoare a subiectului uman într-un proces necesar legat de plăcerea estetică. Satisfacțiile de ordin moral se cuvin luate cu prudență în atenție în cazul esteticului, pentru că altfel am răpi eticului ceea ce-i aparține. Aceasta nu înseamnă că în sistemul complicat al categoriilor estetice, cele care sunt influențate de etic nu au importanță. Dimpotrivă, este vorba de a nu călca pe urmele lui Platon, din **Hippias maior,** și de a fi prudenți cu ceea ce se cheamă, de exemplu, gesturi morale frumoase sau urâte (în timp ce un gest văzut ca manifestare fizică, dinamică a corpului este, de bună seamă, subsumat esteticului).

O dimensiune etică a evaluării estetice funcționează într-adevăr în multe dintre cazuri, frumosul și urâtul sunt suprapuse, în situații diverse, ceea ce, de altminteri, a fost

93 sesizat încă din vechime. Categorii precum grosolanul, brutalul, obscenul aparțin trivialului moral care se metamorfozează, în câmpul operelor de artă, în trivialul estetic. Nu se poate face o estimare cu valabilitate generală asupra împrejurărilor în care are loc această suprapunere. O rezolvare simplă ar putea fi dată enunțând că eticul intervine în judecata estetică ori de câte ori ființa umană însăși, cu valorile ei în momentul istoric respectiv, este pusă în cauză. Cum există însă trepte diferite de receptare și înțelegere, de decodificare a mesajului unei opere de artă, de integrare a unui fenomen natural în ecuația condiției umane, în condițiile în care și cei cu o sensibilitate estetică mai acută și mai nuanțată, și cei cu un nivel al receptării mai scăzut sunt de

acord asupra frumuseții obiectului estetic respectiv, astfel de limitări nu pot fi făcute. Ele nu ar avea sens.8 E de ajuns să admitem că într-o serie de împrejurări funcționează pregnant principiul etic, în altele acesta funcționează mai puțin, pentru ca într-o bună parte să nu intervină deloc. Este o chestiune de psihologie behavioristă, de gust, de perspectivă, de informare, de cultură, de talent interpretativ, talent pe care-1 înțeleg nu doar ca pus în serviciul comentariului profesionist ci și (sau mai ales) în beneficiul sporirii propriei satisfacții estetice. Numărul celor care gustă arta fără să riște analize aplicate asupra ei, fără să dețină jargonul sofisticat al criticii este imens de mare în raport cu al acelora care sunt socotiți specialiști. Dacă nu ar fi așa, desigur muzeele ar fi goale mai tot timpul, la expoziții nu ar veni decât deținătorii de rubrici dedicate galeriilor de la diferite publicații, care rubrici ar putea foare bine să dispară în ah sența unui număr rezonabil de cili tori interesați, iar albumele cu reproduceri de artă nu și-ar găsi cumpărători.

Pare o șaijă ceea ce am afirmat mai sus, dar aceasta este însăși baza producției artistice: publicul. De aici și până la extensia noțiunii de public până într-atât încât să cuprindă categorii dintre cele mai diverse, mai eterogene de oameni, pasul următor este cel care face trecerea de la arta 94 elitistă la arta de consum. în care caz, fiecare om este un potențial consumator de artă, în cele mai diferite și mai puțin tolerabile forme, din punctul de vedere al esteticii clasicizante. Nu a fost niciodată altfel, numai că peste două mii de ani de cultură dominantă oficial a elitelor au impus o evaluare falsă.

Nu e mai puțin adevărat că fără acest corset, fără constrângerile pe care canonul le-a impus și a încercat să le răspândească prin varii formule, istoria artei nu ar fi beneficiat de atâtea curente și

genuri, de atâtea mijloace de a se modifica și înnoi. Lăsată în voia ei, acordându-i-se poziția preeminentă, cultura maselor, cu reflexul ei elitar - cultura de masă,^ ar fi rămas la un statiu primitiv, prea puțin rafinat și fertil. Cantitativul care biruie asupra calitativului este imaginea pe care o oferă formele contemporane de artă și de *loisir,* divertismentul și muzica din cluburile *underground,* cabaretul și spectacolul de revistă, anecdotele și glumele decoltate, exhibiționismul fără conținut ideatic luat pe post de generator de katharsis. Este triumful trivialului asupra celorlalte categorii ale esteticului, un triumf extins la dimensiune planetară de către rețelele de televiziune, de către marile reviste ilustrate, festivalurile și alte manifestări cu participare internațională care polarizează atenția publicului de pe toate continentele. Așa încât, după cele două milenii de dominație a elitelor, balanța s-a înclinat în favoarea unei dominații a vulgului, a maselor, a artei acestora și a pretențiilor lor legate de conținutul și formele genurilor și stilurilor.^

Domeniile de aplicație sau de existență ale esteticului sunt, conform cu definiția de mai înainte, artisticul și naturalul, acesta din urmă fiind divizat în organismul social și lumea fizică. Formele de manifestare ale esteticului sunt frumosul și urâtul.

înțelegem prin *estetic,* așadar, sub raportul regimului ontologic, pe de-o parte, *naturalul pe* de alta, *artisticul.* Sub raportul regimului gnoseologic, este de distins între

95 domeniul *frumosului* și acela al *urâtului.* Și *frumosul* și *urâtul* sunt, simultan, caracteristici — determinații, cum le- ar fi spus Hegel - ale *naturalului* și ale *artisticului.* Ele se află, de aceea, și sub regim ontologic, și sub regim axiologic.

Complexul de operații pe care conștiința îl

efectuează în fiecare clipă oprindu-se într-un continuum al discontinuului asupra obiectelor și fenomenelor merge către un *au delă* - esteticul care transcende și frumosul și urâtul ca ipostazieri. Abia de acolo se întoarce pentru a valoriza într-un fel pozitiv sau negativ ceea ce contemplă în funcție de atracția sau dezgustul pe care acest obiectle provoacă fie distinct, dar în grade mai mari sau mai mici - ceea ce determină categoriile subordonate, ca monumentalul, grațiosul, elegantul, *joii,* fermecătorul -, fie amestecându-se în proporții care din nou determină categorii, tranzitorii de această dată, precum sublimul, tragicul, comicul. Această „întoarcere" este numai un fel de a descrie, conform unei metode analitice, un proces care are loc în fond într-o stranie simultaneitate în care intră în joc *pattern-uri\e* constituite și moștenite de-a lungul evoluției istorice, conștiința efectuând disocierile în virtutea unor scheme pe care le numim tradițional axiologice dar care par a se dovedi mai mult decât atât. Astfel de tranziții și schimbări ale semnului pozitiv sau negativ într-o simultaneitate, o coexistență determinată reciproc de plinul și golul de sarcină se întâlnesc și la nivelul cuantic.

Câmpul acesta al esteticului, pe care tradiția sau chiar limbajul comun l-au numit uneori intuiție, nu trebuie văzut ca un concept cu vreo încărcătură mistică. El desemnează, în concepția cuprinsă în aceste pagini, procese ale gândirii și rezultatul lor, rezultat pe care îl putem constata obiectiv, fără a putea, în momentul de față, să avansăm prea mult în interiorul stărilor care caracterizează câmpul și în profunzimea bazelor lor fiziologice, biochimice. Aceasta pentru că nu prea știm, deocamdată, cum funcționează conștiința la acest etaj.

Ceea ce știm este că la nivelul rezultatelor acestei stări de câmp ne putem mișca în oarecare certitudine și că putem ordona și lucra cu aceste produse ale efortului descriptiv de a surprinde senzațiile, percepțiile și reprezentările într-un sistem care, cel puțin în stadiul actual să răspundă mulțumitor provocărilor realității estetice.

2. Categoriile și sistematica

Avem nevoie de un sistem categorial pentru că nu știm să operăm deocamdată altfel decât cu invariante logice și conceptuale. în momentul în care o situație reală depășește puterea noastră de formalizare, resimțim o derută care împiedică avansarea cunoașterii, acumularea cunoștințelor. Organizăm aceste cunoștințe în sisteme și sisteme de sisteme pentru a le placa pe realitatea pe care o pătrundem, o cuprindem la un moment dat. Este regula de bun simț a oricărei cunoașteri, așa încât nici în estetică nu se poate lucra decât prin mijlocirea noțiunilor, conceptelor și a categoriilor care să surprindă individualul, particularul, generalul, să descrie relațiile complexe care funcționează între toate aceste niveluri.^ Speculațiile despre irațional, despre sensibil în chip de concept, despre intuiție, în afară de faptul că sunt neacoperitoare, sterile și nu ajută în nici un fel la procesul de descriere a universului cunoscut^, sunt ele însele tentative nereușite de a desemna cu termeni vagi zone pe care nu le stăpânim. Ele se dovedesc, finalmente, tot încercări de conceptualizare drapate într-un veșmânt vaporos, ce denotă neputința gnoseologică dar care au, în mod ciudat, și o parte bună, pentru că incompletitudinea sau sterilitatea lor nu pot decât să îndemne la efortul de a dezvălui ce se află, în fond, dincolo de nebuloasele lor înțelesuri întrebuințate pe o anumită treaptă a istoriei

cunoașterii. „Atunci când termenul de categorie și-a făcut explicit intrarea în vocabularul esteticii, a fost în mod precis pentru a îndepărta, fie ca prea vagă, fie ca prea strâmtă (...),

97 definiția acesteia ca știință a frumosului. Pentru că orice are o valoare estetică nu este în mod necesar frumos, acesta poate fi calificat la fel de bine sau poate chiar mai cu justețe, drept *joii,* grațios, sublim etc“, spune Robert Blanche în cartea sa despre categoriile estetice.^ Și, trebuie adăugat, poate la fel de bine să fie urât, dezgustător, oribil, monstruos, diform etc.

Am ajuns la formularea teoriei care situează esteticul în centrul sistemului categorial al filosofici artei în mod independent, căutând criteriul de unire a diversității și contradictorialității fenomenelor estetice. Era nevoie de aceasta pentru a găsi un loc convenabil din punct de vedere logic și axiologic categoriilor urâtului. Am constatat că dacă la anul de grație 2002 esteticienii occidentali se află dezorientați și manifestă o vizibilă frustrare în fața situației stânjenitoare de a nu putea încadra satisfăcător fenomenul estetic în reflecția estetică, situație care contravine spiritului cartezian și pozitivismului care au făcut să avanseze știința și gândirea în acest spațiu cultural făcând, de fapt, să meargă înainte întreaga civilizație în ultimele două-trei sute de ani, nu aceeași stare a cunoașterii se poate înregistra în Europa de Răsărit, în România în special.

Ultimul deceniu nu a adus rezultate notabile în această privință, e adevărat. A scăzut până la a se anula - cel puțin așa arată lucrurile pentru publicul oarecum interesat - preocuparea pentru studiile de estetică axate pe teme fundamentale.^ După cum s-a diminuat masiv interesul pentru studii și teorii științifice de orice fel, pe fondul marasmului care a cuprins lumea noastră după

prăbuș'rea regimurilor comuniste și intrr ea în cadrele unei formațiuni sociale prea puțin deschise către această latură a vieții care este reprezentată de preocuparea pentru știință, arătându-se foarte aplecată către un pragmatism primitiv, specific perioadei de început a capitalismului. Abandonarea interesului pentru cercetare și pentru reflecție s-a produs însă nu doar din motivul acestei fervori a practicului ci și din cauza slăbiciunii instituțiilor (în sens foarte larg) ce 98 realizaseră, totuși, și întreprinderi notabile, dar care nu au mai fost susținute de către o societate a vulgarității, a interesului meschin, fără perspectiva consecințelor în viitor ale situației actuale.

La nivelul informației de care dispun în momentul redactării acestor rânduri, viziunea tratatului de **Estetică,** realizat de fostul Institut de Filozofie al Academiei de Științe Sociale și Politice a Republicii Socialiste România,^ cu privire nu numai la categoriile estetice dar și la alte probleme ale interpretării fenomenului artistic, între care cele ridicate de estetica ambientalului, de modă, design, televiziune, film, disc, afiș, artizanat, reproducerea industrială, pare una dintre cele mai fertile și mai bine armonizate cu realitatea artistică a epocii în care a fost scrisă.^ Semnificativă pentru problema care ne interesează este discuția în jurul conceptului de estetic. Autoarea capitolului despre „Limbajul categorial al esteticii[14], Nina Nicolaeva, tranșează cu limpezime într-o dilemă din care, cum se vede și din ceea ce am putut reproduce din cuprinsul dezbaterii inițiate de *„Magazine litteraire“,* esteticienii occidentali nu se grăbesc să iasă. Din punctul de vedere al acestui tratat, esteticul aparține, în perspectivă logică, „familiei de metacategorii, care joacă un rol decisiv în delimitarea universului discursului estetic și are o funcție provizoriu constitutivă. Totodată, ea se comportă și ca un concept de bază care reține momente stabile din mișcarea formelor istorice ale

activității estetice, deopotrivă elementare în raport cu complexitatea experienței reale, și definitorii tipologic pentru domeniul circumscris[11].^

Explicația acestei deschideri este relativ simplă. Cercetătorii din spațiul fostului lagăr comunist beneficiau de lucrările lui Georg Lukăcs, lucrări pe care, din cauza orientării ideologice a autorului, cunoscut ca un marxist înveterat, erau respinse de către gânditorii occidentali aproape *de plano,* polemicile derulate de un Ernst Bloch, Hans Mayer, Jean-Paul Sartre, Theodor W. Adorno având mai mult rolul de a susține această opoziție manifestată din

99 principiu și mai puțin pe acela de a intra în dialog cu ideile de profunzime ale esteticianuui ungur care - se vădește acum poate mai clar deși miza apăsat pe unele teze ale ideologiei marxiste, absolutizând nepermis rolul muncii, de pildă, încălca cel mai adesea spiritul propriei credințe, observațiile și judecățile sale conducând mai degrabă către o considerare nedogmatică a faptelor estetice. Lukăcs este cel care a lansat conceptul de estetic și cele două mari volume ale **Esteticii** sale^O sunt consacrate acestuia, fără însă a formula o definiție precisă, „de dicționar", undeva, în cuprinsul sutelor de pagini de transcriere a unui drum sinuos al faptelor și al conștiinței umane până la conturarea unei atitudini estetice.

Nu ar fi, prin urmare, o noutate cele formulate până aici în privința delimitărilor esteticului. Ceea ce surprinde este faptul că, mai ales în mediile occidentale, problema nu este văzută așa. Autorii sintezei **Estetica,** apărută în România în 1983, nu aveau nici o dificultate să recurgă la această taxonomie care își vădește flexibilitatea și capacitatea de a integra relativ lesnicios categorii altminteri dificil asimilabile esteticii în configurația

ei tradițională. Pe de altă parte, estetica a fost, în anumite faze ale istoriei ei, destul de permisivă, de laxă ori de glisantă, așa încât multe creații îndrăznețe au putut să-și facă loc în atenția publicului, dar să și joace roluri dintre cele mai contradictorii.^^

3. Cele două estetici

Cine privește schema extrem de elaborată a sistemului categorial al esteticii realizată de Evanghelos Moutsopoulos și plasată la sfârșitul aplicatei și nuanțatei lui dizertații ar trebui să remarce două aspecte. Primul: locul central este ocupat de frumos, cel care guvernează întreaga dispunere circulară a categoriilor, în viziunea esteticianului grec. Al doilea: vădita încurcătură (am putea numi-o 100 dezordine) rezultată din amplasarea într-o aceeași căsuță a unor categorii care nu sunt armonice unele cu altele, spre pildă, violent alături de minunat și patetic dar și de deturnant într-o listă situată într-unul dintre cele două sectoare aparținând categoriilor așa-numite excitante, în timp ce bahicul se află alături de demonic și de coșmar, de dantesc, fantastic, titanic și prometeic.22 Și toată această nereușită vine din dificultatea, imposibilitatea am spune, de a integra și categoriile urâtului într-un sistem care aparține frumosului. Grupele care sunt circumscrise supracategoriilor de ordinar (meschinul, slăbiciunea, josnicul), dezgustător (grosolanul, hidosul, scârbosul, cu subdeterminările lor), bine descrise de Karl Rosenkranz, nici măcar nu mai au loc în cercul categoriilor scrise unele peste altele din lipsa perspectivei spațiale și din injusta considerare a dubletului frumos-urât.

Cele discutate până acum obligă la o reformulare fundamentală a acestui sistem, ceea ce are, implicit, consecințe atât aupra modului în care

structurăm aceste transcripții spațiale ale unor relații care în fapt interferează adesea sau pot glisa în contrariul lor, cât și în ceea ce privește întregul nostru mod de a evalua și de a interpreta faptele și obiectele estetice. în centrul sistemului categorial este logic să se afle esteticul și nu frumosul, ca până acum, în al doilea rând, vom avea nu o singură sferă de distribuție a categoriilor, ci două: frumosul și urâtul. în ipoteza mea, expusă deja în eseul din 1996, despre care am amintit, ar fi vorba de configurarea esteticului după modelul fizic de univers și antiunivers, de materie și antimateriei

Am constata, în felul acesta, că în sfera urâtului s-ar găsi unele categorii care formează perechi cu altele, din sfera frumosului. Fermecătorului i-ar corespunde oribilul, grațiosului, hidosul, liricul s-ar relaționa cu bahicul, înălțătorul cu ironicul, seriosul cu rizibilul, austerul cu luxurai Avem de-a face și cu categorii care se înfățișează ca ambivalențe: sublimul, comicul, absurdul. Acestea decurg esențial dintr-un dinamism al echilibrului dintre

101 frumos și urât încărcat cu semnificații care vin dinspre zona eticului.

Pentru a exemplifica acest dinamism este poate de folos să ne gândim puțin la ceea ce s-ar putea numi contradicția frumosului. Frumosul se convertește în contrariul său în cazul inflației, al aglomerării de elemente, de obiecte frumoase. Iată la ce servește apelul la teoria catastrofelor în aria esteticului: la a înțelege cum kitsch-ul se prezintă ca un fenomen catastrofic al frumosului, constituie momentul de discontinuitate, de ruptură determinat de variația constantă a cauzelor.

Kitsch-ul, adică frumosul în exces, dar uneori și numai frumosul pur și simplu,^ stârnesc o reacție de dezgust. Aceasta ține în chip evident de contradictorialitatea fenomenelor estetice.

La rândul lui, urâtul se convertește în sublim,

învecinându-se prin aceasta cu tragicul, deci cu frumosul dar, inflaționat, se schimbă în contrariul său. Să luăm aminte la mania pe care a determinat-o filmul **Jurassic Park** de Steven Spielberg în legătură cu dinozaurii. Sunt mulți oameni care găsesc acum drăguțe *(joii,* am zice după esteticienii francezi, urmați de Moutsopoulos) aceste reptile, văzute în sute de mii de exemplare, nu doar în filme și desene animate, dar în benzi desenate, în ilustrații de carte, în imprimeurile de pe *T-shirt-uri ca* și în diferite modele de jucării, din plastic sau din materiale textile, inerte ori mecanice. Aprecierea lor nu este una care să se refere la realizarea formei în conformitate cu propriul model ideal, așa cum am aprecia frumusețea unui cal sau a unei păsări. Cei care manifestă sentimentul acesta față de hidoasele creaturi reconstituite de paleobiologi în cărțile despre evoluția vieții pe Terra sunt sincer încredințați că ele nu sunt doar suportabile ci agreabile. Inflația și-a făcut efectul, hidoșeniile au devenit familiare, ca și, de pildă, alcătuirile roboților din benzile desenate sau din filmele de *science-fiction,* care au suferit un proces de antropomorfizare. Asupra lor se proiectează sentimente 102 umane, inițial izvorâte din spaima cea mai sinceră. După ce și-au jucat rolul în chip de monștri în baza atracției pe care urâtul o exercită și el ca și frumosul,26 rămânând nepericuloase, groaza pe care au răspândit-o s-a stins o dată cu lumina aparatului de proiecție, la sfârșitul filmului. Reproducerea lor, mai apoi, în variate moduri, cum am arătat, alimentează curajul și încrederea că sunt parte din peisaj, că sunt inofensive. Iar ceea ce e inofensiv induce ideea că este cel puțin plăcut, agreabil, *hiibsch.*^ Contradicția frumosului are un corespondent perfect în contradicția urâtului. Iar ambele pot genera atracție sau respingere, în funcție de diferiți factori, dependenți de cantitate, cum am arătat, sau de condițiile psihologice ale receptării.

Binaritatea sistemului categoriilor estetice realizată pe o astfel de axă^ frumos-urât răspunde mai bine și principiului dualității ființei umane. Vor fi destui aceia care vor riposta la această aserțiune, pe baza părerii că personalitatea este rezultatul unui complex de factori nici măcar în totalitate cunoscuți, așa încât nu se poate pune în termeni atât de brutal reducționiști chestiunea încadrării ființei noastre. Este întemeiată această obiecție, dar pentru problema care ne interesează se poate opera cu destulă liniște cu acest concept de dualitate. Vom fi de acord, prin urmare, că omul este marcat de două tendințe contrare, una către ideal, către spriritual, frumos, către înfrumusețarea și ordonarea vieții, către desăvârșirea de sine, cealaltă către dezordine, dezlănțuire hedonistă, către satisfacerea nevoilor care decurg din fiziologia sa, către urât și rău. Principiul realității și principiul plăcerii, statuate de Freud *(Realitâtprinzip* și *Lustprinzip)* funcționează aici altfel decât în teoria psihanalitică. Nu chiar ca o paranteză la ceea ce avem de discutat, principiul plăcerii acționează și când e la mijloc tendința către austeritate, către desăvârșirea de sine. Asceții găsesc o imensă satisfacție în exercițiul lor spiritual. Chinurile la care se supun au ca imbold și ca recompensă autodesăvârșirea și căutarea unei satisfacții

103 supreme dobândită prin eliberarea de constrângerile trupului și ale pasiunilor. Totodată, în muncile teribile asumate, implicând diverse suferințe fizice, corporale, se face simțită o năzuință către frumos, identificat cu frumosul absolut al divinității. Mi se pare, având în vedere toate acestea, că nu putem separa întotdeauna principiul hedonist de acela al suferinței altfel decât cu scopul de a înțelege lucrurile.

Nu e, desigur, ceva nou în a afirma această

dualitate. Dar e mai greu de acceptat în cele mai multe situații concrete, din pricina prejudecăților și a dificultăților de a atașa unor persoane sau grupuri de persoane atribute care ni se pare că nu trebuie să facă parte din profilul lor ideal. Generalizările, atât de utile pentru silogismele prin care ajungem la concluzii asupra unor clase de subiecți logici, sunt răspunzătoare și de judecăți de tipul: „țăranii sunt proști[41], „o persoană stilată nu poate fi un criminal[44] și așa mai departe. Este un fapt recunoscut azi - e drept, cu jumătate de gură - acela că muzica e departe de a juca exclusiv rolul care i s-a atribuit prin tradiție în șlefuirea ființei umane, în eliminarea răului și realizarea unor oameni buni, sensibili, atenți la suferințele celorlați, altruiști etc. Doris Lessing susținea, într-o conferință rostită în 1997 la New York, nici mai mult nici mai puțin că muzica nu e incompatibilă cu profilul psihologic al marilor criminali de război că, mai mult, prin entuziasmul pe care-1 induce provoacă nu de puține ori conduite agresive, periculoase/’ Și dacă e valabil pentru muzica de dinainte de epoca modernă, atunci e de două ori mai adevărat pentru muzica de azi *(trash, hip-hop, rock, hesvy-metal, psychedelic, reggae),* în legătură cu care studiile psihologilor arată că provoacă devieri de comportament.

Ar fi greșit să se înțeleagă de aici că ne situăm în continuarea filosofiilor idealiste, care împart lumea după un principiu dihotomic, expurgând sau condamnând „partea blestemată[44] a omului. E vorba de o privire realistă, care se străduiește să acrediteze sau măcar să sugereze ideea că e 104 de făcut efortul de a cuprinde în chip cât mai larg contradicțiile personalității umane.

Lămurirea acestor contradicții servește la înțelegerea contradicțiilor categoriilor esteticului, care sintetizează realități artistice situate adesea la poli opuși sau combinându-se în felurite proporții, așa încât gradul lor de apropiere de frumos sau de

urât constituie și un criteriu (e adevărat, evanescent sau, dacă vreți, relativ) de a le valoriza sau a le denumi.

Avem nevoie de aceasta pentru a nu persista în discutarea categoriilor în sine, despărțite de particularitățile și esența ființei umane, răspunzătoare de integrarea obiectelor sau fenomenelor în câmpul contemplației estetice. înțelegând mai multe despre om, deslușim mai multe despre resorturile abisale ale artei, despre „irațional" ei. Constatăm, cu fiecare pas pe care-1 parcurgem pe calea cunoașterii, că facem să se retragă din fața noastră această graniță. Teritoriul pe care ea îl delimitează rămâne însă imens. Știm, de pildă, după studiile care s-au efectuat pe *Drosophylla melanogaster,* că predispozițiile creierului pentru detecția și selecția luminii, a mirosului, gustului sunt transmisibile genetic. Există gene care controlează răspunsurile la acești stimuli. Și atunci suntem îndreptățiți să presupunem, chiar și la acest stadiu primar al investigării, că observația empirică a talentului moștenit este acoperită științific. Și că dacă unii oameni se nasc cu aptitudini mai mari de a reacționa la stimuli luminoși, cromatici, de a relaționa formele, sunetele atunci e necesar să acceptăm că alții se nasc având aceste abilități mai slab constituite și să luăm în calcul această deficiență sau particularitate de personalitate. Fiecare va reacționa la provocările contemplative pe care le declanșează arta după zestrea sa naturală, dincolo de nivelul în care a fost educat, instruit, antrenat să o facă.

Categoriile estetice sunt determinate, prin urmare, atât de o sumă de caracteristici obiectiv determinabile cât și de capacitățile de receptare ale subiecților umani. Cât

105 obiectiv și cât subiectiv încape în fiecare calificare estetică nu va fi niciodată perfect

demonstrabil și încadrabil. Categoriile sunt funcții de variabile fizice și formale (substanță sau material, cromatică, structură, realizare din punct de vedere al meșteșugului și așa mai departe) și variabile subiective (moment istoric, gust, aptitudini, stare psihică, așteptări etc.).

Scopul acestui studiu nu este acela de a rearanja categorile esteticii decât în măsura în care această redispunere ajută înțelegerii locului urâtului și al trivialului în artă și în alte manifestări ale conștiinței. Restructurarea efectivă, completă, a sistemului poate fi obiectul unei preocupări de sine stătătoare. în momentul de față mi se pare mai important să trasăm metoda de a organiza un sistem care să prezinte mai multe note de coerență decât cele de până acum.. O dată indicat principiul ordonator, aranjarea în sine nu devine chiar o chestiune de rutină, dar își găsește relativ repede traseul. Având esteticul ca principiu ordonator al categoriilor care se subsumează frumosului și urâtului, decurge, în conformitate cu analogia expusă privitoare la materie și antimaterie, faptul că acestea se află în stare de opoziție și de complementaritate, că pot trece chiar unele în altele și că în tranziția dintre o stare și alta se pot identifica în cel puțin câteva cazuri categorii intermediare care păstrează atât caracteristicile frumosului cât și pe acelea ale urâtului. De aceea, singurul model operațional în momentul actual ar putea fi unul tridimensional, cu dispunerea spațială a categoriilor, dar fără a socoti că acestea dețin locuri fixe în acest spațiu ci că ele se mișcă asemene^ unor entități în continuă dinamică și schimbare. într-un asemenea model, esteticul nu mai poate sta nici la mijloc, precum nucleul atomului Bohr, nici în vreo poziție fixă oarecare, localizabilă între cele două virtualități, a frumosului și a urâtului. Esteticul e de imaginat ca având caracteristicile unui *to apeiron,* care guvernează într-o stare de ubicuitate ceea ce se întâmplă în

sfera dialecticii dintre frumos și urât.

106

Este, din această perspectivă, superfluu să socotim orice reprezentare mentală sau pe hârie, după tradiția Lalo- Mutsopoulos, altfel decât ca pe un moment al acestei dialectici sau, în cel mai bun caz, ca pe o simplificare cu funcție explicativă, didactică. Cât despre perechile categoriale, se poate constata că nu toate cele inventariate până acum au corespondent cu semn opus. Și unele dintre cele din subordinea frumosului și unele dintre cele din subordinea urâtului par să fie lipsite de celălalt termen. Este de văzut dacă nu cumva unele categorii încă nu s-au născut sau n-au fost identificate. Este de anticipat că experiența artistică a omenirii va cunoaște în continuare transformări și își va crea sau își va anexa zone noi, la care azi nici nu ne gândim. Toate acestea vor dobândi un nume și un loc în sistemul cunoștințelor. Este, de asemenea, de presupus, că ne vom clarifica mai bine și sentimentele, și stările, și poziția față de unele dintre fenomenele artistice din ultima jumătate de secol, fenomene care nu au fost integral asimilate în conștiința criticii și nici în conștiința colectivă.

O dată acceptată o astfel de modelare, se va asimila, implicit, și logica ei, care e una a mișcării, a transformării. Ceea ce presupune că nu trebuie să ne așteptăm că am fixat o dată pentru totdeauna termenii și conceptele, că poziția lor nu e imuabilă și că sunt posibile mereu reevaluări și repoziționări. Dar nici nu e cazul să ne speriem de eventualitatea unei mișcări a cărei rapiditate va scăpa de sub control. Reevaluările și repoziționările, identificările se vor petrece într-un timp suficient de îndelungat pentru a nu obliga la salturi bruște și nici la părăsirea intempestivă a unor poziții de gâr.dire care asigurau o anumită

stabilitate și siguranță. Esteticul este un univers de explorat, de numit, de studiat și de aranjat sau rearanjat în tiparele gândirii noastre din timp în timp.

Esteticul este un fenomen care în bună parte se produce în conștiința noastră. Arta este o conlucrare între realitate și conștiință. Esteticul se supune, într-un fel, legităților răspunzătoare de mișcarea stărilor și momentelor

107 conștiinței, de metamorfozele acestora, de trecerea lor unele în altele și de stazele lor efemere. S-ar părea că toate aceste desfășurări care constitue momente și „curgeri[11] ale conștiinței - focalizarea pe element, procesele analitice, altfel spus, trecerea unei stări, prin negare, în contrariul său, sinteza lor într-un continuum care restabilește unitatea pentru a o sfărâma din nou - nu sunt departe de ceea ce se petrece în universul exterior, macroscopic. Dar seamănă și cu zona de realitate care se întinde în etajul cuanticii. Iar aceasta nu este numai teza așa-zicând idealist-obiectivă a lui Hegel ci modul concret în care lumea este interiorizată și se integrează unei mișcări care o respectă întru totul - deși în chip mai puțin evident și mai puțin lămurit poate - pe cea din afară. Henry Ey o spune categoric în cartea sa dedicată problematicii conștiinței, o lucrare ce anticipează multe dintre relațiile pe care psihicul și această mare necunoscută care este conștiința le are inclusiv cu tehnologizarea și informatizarea civilizației contemporane. „...Fie că el este un determinant prin ordinea pe care o impune, fie un indeterminant prin libertatea mișcărilor sale facultative, conștientul își impune negația pe care o poartă în sine ca o formă a legii sale constructive. Conștiința este o natură negativă care se afirmă negând propria negație. Ea este, în acest sens,

contrariul însuși, termenul antinomic al naturii inconștiente.“[30]

Așadar, chiar dacă unele categorii nu există încă drept perechi ale celor din domeniul frumosului, e de presupus că vom ști să identificăm acele senzații și trăiri care le sunt specifice și să le denumim. Se poate vorbi de categorii ipotetice. Nu știu ce i-ar corespunde, în zona urâtului, monumentalului, de pildă. Sau festivului. Cred că primului îi corespunde ceea ce e pipernicit, meschin, ori poate pompieristicul (deși acesta pare să fie din ce în ce mai mult valorizat pozitiv), sau alcătuiri cum este castelul lui Facteur Cheval, de la Hauterives. Celui de-al doilea cotidianul, banalul. Dar până acum nimeni nu a luat aceasta în discuție pe cordonatele unei valorizări în termenii marii estetici.

4. Judecata de gust *versus* judecata de dezgust

Oamenii sunt egali în fața artei cu A mare, a artei în general, dar ei se comportă diferit în fața artelor și în fața diverselor niveluri de realizare, de codificare și de receptare pe care acestea le presupun. Pe cât sunt de adevărate universaliile estetice ale ființei umane (toți avem nevoie de frumos, tuturor ne place un tablou bine realizat, ne place muzica), pe atât sunt de adevărate și inegalitățile (nu tutoror ne place același tip de frumos, pentru unii e important Leonardo sau Georges Bracque sau Erik Satie, pentru alții sunt importante tablourile de bâlci, muzica flașnetarului, ritmurile unei formații *rock-and-roll* sau frazele muzicale previzibile ale cântecelor populare. Cititorul lui Proust nu este și cel al lui San-Antonio sau Georges Simenon ori Leslie Charteris, dar un cititor de Proust poate fi și un cititor de John

Fowles, Franțoise Sagan, Paulo Coelho, adică de scriitori pentru publicul mediu.

Este, de asemenea, probat că unele capodopere reușesc să fie și la un înalt nivel de realizare artistică, dând serios de lucru comentatorilor prin bogăția de idei, prin elanul de umanitate, prin tehnică, stil și așa mai departe dar să fie în același timp accesibile și să placă ambelor categorii de cititori, fiecare găsind în ele ceva pe măsura care-i este proprie. Nu toate însă. **Don Qujote** sau piesele lui Shakespeare fac parte din prima categorie, însă James Joyce nu va fi gustat decât de un număr restrâns de oameni, și acum și în următorii cincizeci de ani cel puținul

Trebuie să plecăm, îr> considerarea esteticului ca domeniu care leagă între ele toate celelalte categorii estetice, de la câteva premise: experiența estetică și practica estetică sunt universale; experiența estetică este o componentă intrinsecă a conștiinței umane și nu o nobilă inutilitate; conștiința, determinată la rândul ei de experiența estetică, a generat schimbări în mediul social și natural^; experiența și practica estetică se bazează pe un principiu

109 dual, acela al plăcerii și al respingerii; experiența estetică implică un profund proces de antropomorfizare; judecata estetică sau dependentă de criterii care sunt prin excelență estetice se aplică nu numai faptelor estetice dar și obiectelor și fenomenelor naturale ca și altor creații umane prin simplul mecanism care face ca orice aparține creației să beneficieze de o evaluare estetică. Experiența estetică poate fi formalizată în concepte și categorii în funcție de stadiul istorico-științific al societății.

Universalitatea experienței estetice ne îndreptățește să apreciem că unele obiecte artistice sunt frumoase indiferent de spațiul cultural în care

ele sunt prezente. Se poate observa evaluarea lor similară în alte spații culturale decât acelea în care au fost create. Shakespeare place în Japonia, haiku-ul a cucerit Europa și cele două Americi, tot Japonia a fost gazda celor mai multe dintre concertele lui Salvatore Adamo, Jean-Michel Jarre a concertat cu succes imens în China, orchestre din țări asiatice sau latino- americane interpretează muzică simfonică europeană, magazinele de discuri din țările dezvoltate comercializează muzică tradițională din cele mai variate culturi ale globului, de la muzica din Anzi până la cea din savană.

Categoric, ce e adevărat dincoace de Pirinei poate fi fals dincolo. Poate fi. Avem însă certitudinea că anumite elemente pe care le subsumăm frumosului sau urâtului transcend granițele culturale. într-un documentar realizat printre boșimani la sfârșitul anilor ’90, am văzut cum un fotograf profesionist, dintre aceia care realizează imagini pentru marile reviste americane sau vest-europene, arăta unui grup de bărbați fotografia unei neg ese pe care o realizase în alt ținut. Trăsăturile femeii se apropiau de cele ale europencelor, fiind mai regulate decât ale fizionomiilor negreselor, având buzele mai subțiri, arcadele desenate apropiat tipului europoid. O tânără pe care ochiul unui european ar fi apreciat-o ca fiind frumoasă. Grupul de bărbați a reacționat cu admirație nedisimulată la vederea fotografiei. Și pentru ei fata era o frumusețe. Nu se poate 110 spune același lucru despre moda picioarelor mici, din China.33 Greu de crezut că mersul astfel „dresat" al unei chinezoaice cu picioarele deformate în urma purtării ani îndelungați a bandajelor ar putea să fie plăcut și în afara ariei culturii chineze. în schimb, un poem sau o bucată în proză care să descrie suferințele unei tinere supuse la supliciul unei astfel de schilodiri ar fi apreciat pe oricare continent al globului.

A discuta despre frumos și despre urât în termeni ai gustului universal este, desigur, o întreprindere riscantă. Oricine ar putea invoca modalitățile de scarificare prin care membrii unor populații din Africa neagră își împodobesc corpurile, ca și tatuajele și mutilările, deformările pe care și le provoacă. O iconografie abundentă și nu întotdeauna confortabilă la privit este cuprinsă în cartea lui Boris de Rachewiltz, **Bros noir.^ O** analiză atentă, care să vrea să depășească sentimentul de dezgust provocat de fotografiile trupurilor acoperite de cicatrici multiple, va decela intenția unei augmentări a elementelor de interes pentru privitor, menite să valorizeze pozitiv persoana care posedă respectivele însemne. Apoi, dacă mai reușim și să înlăturăm gândul subiacent al suferinței ce va fi însoțit dobândirea acelor „ornamente", legat de aspectele fiziologic-medicale de care nu suntem uneori pe deplin conștienți, vom conchide că acestor răni cicatrizate nu le lipsește ideea de simetrie, de proporție.

Sunt diferențele culturale care provoacă refuzul unor astfel de imagini dar sunt probabil și discrepanțele temporale. Trăim într-un alt timp decât acei oameni, ceea ce face ca unele dintre ideile noastre legate de frumos și de atingerea lui să nu fie, sau să nu mai fie, aceleași. Quentin Bell, care ne amintește că tablourile lui Fox Madox Brown, „Work", și Edgar Degas, *„Musique dans le Jardin des Tuileries",* executate amândouă în jurul anului 1860, au fost considerate urâte din cauza costumației personajelor, observă că modul de apreciere cel mai deconcertant apare

111 atunci când costumul modern, foarte adesea urât, este considerat *chic.^S*

Se poate constata, de asemenea, gustul tuturor popoarelor pentru carnaval, pentru glumele

legate de părțile de jos ale trupului, de procesele fiziologice ținând de digestie sau de interesul sexual. Avem suficient temei să considerăm că domeniul trivialului este și el universal.

Am abordat chestiunile referitoare la criteriile expuse mai sus, cu deosebire în capitolul întâi. Nu le voi relua. Ne vom opri la cel de-al treilea în ordinea enunțării. Experiența estetică se bazează pe un principiu care presupune coexistența și acțiunea complementară și contradictorie a atracției și a respingerii. Judecata de gust presupune două momente, intim îngemănate, dar în cele ce urmează din nou separate pentru nevoile înțelegerii: judecata de gust propriu-zisă și judecata de dezgust.

Judecata de gust este legată de principiul plăcerii. Plăcerea constituie prin ea însăși un scop. Există teorii care justifică - parțial din punctul meu de vedere - funcționalitatea mecanismelor plăcerii: psihanaliza, teoria biologistă etc. Dar chiar dacă, de pildă, voluptatea a fost un adjuvant al actului procreativ pe o anumită treaptă a evoluției, ea a sfârșit prin a se autonomiza astfel încât la ființa umană cel puțin (dar, se cunoaște, și la alte specii) aceasta a devenit un mobil și o cale de cunoaștere. Când spunem că plăcerea este un scop, definim o caracteristică majoră a ființei umane, aceea care face ca necesitățile primare să fie depășite pentru căutarea unei împliniri care îmbracă forme diferite, de la simpla delectare a simțurilor la sofisticatele relații cu produsele minții, teoriile, ideologiile sau la devastatoarele experiențe mistice. Extazul este o formă a plăcerii care poate lua ipostazieri delirante, dezordonate sau se poate manifesta prin calmul și seninătatea autistă a transei mistice.

Trebuie să înțelegem că istoria umanității este o istorie a intervenției principiului plăcerii în actele cele mai presupus eroice sau aventuroase. Nimic altceva decât 112 plăcerea obținută în urma atingerii a tot felul de scopuri - cuceriri, zidiri de

temple și catedrale, navigări pe întinsul necunoscut și primejdios al oceanului, înfruntarea politică sau pe câmpul de luptă, idealurile ascezei - a fost motorul care a generat energia necesară îndeplinirii a tot ce e mai impresionant dar și mai degradant în istorie. Chiar și atunci când oamenii instituie reguli și practici prin care plăcerea să fie alungată, poftele trupului să fie biruite, la mijloc e tot o plăcere: aceea de a respecta și a duce la îndeplinire, de a impune, la nevoie, aceste reguli. Utilitatea plăcerii este atât de evidentă încât orice teorie a dezinteresului sau a artei pentru artă sunt ridicole.^

De modalitățile diferite de a concepe sau aștepta plăcerea este legată judecata de gust. Elitele au creat și s-au îndreptat, în chip de consumatori, către un tip de artă care să facă referiri cât mai puține la materialitatea ființei, care a cultivat reguli elaborate, a mizat pe retorică și pe un stil care să contribuie la înfrumusețarea vieții. Arta elitelor a fost, ca și idealul modului de viață înalt formalizat în convenții sociale, o prelungire a celor mai nobile idei despre bine și frumos, despre măreția omului, despre căutarea desăvârșirii de sine sau de apropierea, prin această autorealizare, de divinitate. Elitele au creat și au dezvoltat până la forme extreme ceea ce se numește gust. în numele acestei convenții a gustului au condamnat ceea ce se numește prostul gust, adică tocmai ceea ce place celor de jos, felul lor de a se îmbrăca, de a-și decora locuințele, dansurile lor, cântecele, poveștile și anecdotele fără perdea.

Dar nu este vorba de gust și atunci când publicul cel mai puțin instruit și mai puțin dispus să se ascundă în spatele unor convenții sau al unor artificii ale conștiinței se îndreaptă către anumite forme de artă, refuzându-le tocmai pe cele ale elitelor? Un muncitor sau un țăran vor privi cu mefiență dacă nu cu dezgust la o reprezentație cu **Fedra** lui Racine sau la **Maja desnuda** a lui Goya

ori vor respinge orice lectură din Domnișoara de Scudery, vor strâmba din nas la tribulațiile lui Ivan Karamazov sau ale lui Gelu

Ruscanu și mai degrabă vor râde de poezia lui Prevert și Christian Morgenstern.

Suntem nevoiți să conchidem că masele au gustul lor. Când Crăcănel se oprește, în filmul lui Lucian Pintilie **De ce trag clopotele, Mitică?,** în fața unui tablou ce stă atârnat pe un perete din prăvălia lui Nae Girimea reprezentând o sirenă (femeia-pește, „faraoanca“, atât de nelipsită din etalajul meșterilor de bâlciuri din secolul al XIX-lea și al XX-lea) și exclamă Ce frumos!“ e de crezut că omului chiar îi place, că pentru el constituie culmea esteticului și că își trăiește clipa lui de katharsis contemplându-1.

„Valoarea unei opere de artă, ceea ce numim noi frumusețea sa, constă - în general vorbind - în valorile sale de fericire. Aceste valori de fericire stau, desigur, într-o relație cauzală cu nevoile sufletești pe care le satisfac. «Voința artistică absolută» este, așadar, unitatea de măsură pentru calitatea acelor nevoi osihice“ spune Wilhelm Worringer într-un eseu celebru.^' Nu există nici un element în aceste rânduri care să dea de înțeles că ele se referă numai la admiratorii poeziei lui John Milton și ai romanelor lui Henry James. La fel de bine înțelesul lor se potrivește și celor care ascultă un taraf de lăutari într-o cârciumă, celor care citesc Michel Zevaco, Ponson du Terrail, J. F. Cooper sau E. Wallace, celor care se adună în cenacluri obscure citindu-și și comentându-și cu fervoare și convingere versuri scrise în maniera lui Coșbuc ori Al. Vlahuță. „Fiecare stil a reprezentat - pentru umanitatea care l-a creat, pornind de la nevoile sale psihice - cea mai mare fericire. Aceasta trebuie să devină dogma supremă a oricărei cercetări

Obiective a istoriei artelor. Cee? ce din punctul nostru de vedere apare ca cea mai mare schimonosire trebuie să fi fost pentru creatorul respectiv cea mai elevată frumusețe și împlinirea voinței sale artistice[11] spune mai departe autorul **Genezei și naturii goticului,**3$ și se cuvine să-i dăm dreptate, căci dacă vorbim de Artă, cu majusculă, și de kitsch, *popular culture,* roman de consum etc., nu înseamnă decât că ne referim la două fețe ale esteticului. Pentru 114
Crăcănel, artă e mizerabilul, stângaciul tablou cu femeia- pește, în fața căreia are emoțiile pe care le trăiește un inițiat în fața **Lucreției** lui Cranach.

Contribuția la realitate a artei constă, de bună seamă, în îmbogățirea acesteia (ceea ce e, bineînțeles, un truism), dar țelul creației este acela de a satisface plăcerea, de a fi un mijloc de căutare sau de asigurare a fericirii. Worringer diagnostichează într-un mod am zice fundamental în fragmentul tocmai citat asupra acestei funcții a artei. Filosofia a uitat, luptându-se cu întemeierea ontologiilor metafizice, că probabil lucrul cel mai de căpetenie pentru om este tocmai fericirea. Estetica, în trena acestor rătăciri, s-a afundat și ea în considerații despre formă și transcendență, artei neglijând că obscurul mecanism al creației este pus la treabă anume pentru a împlini această nevoie esențială. Dacă un creator își poate găsi fericirea în travaliul extenuant care însoțește tot parcursul realizării operei, consumatorul de artă își găsește fericirea în contemplare, în satisfacția de a fi în fața a ceva care-i umple simțurile, îl ajută să trăiască într-un orizont ideal, evazionist, nu doar abstrăgându-1 de la grijile zilnice dar asigurându-i descărcarea de adrenalină și probabil de alți compuși chimici care induc în creier, în organismul întreg, o stare de bine, de mulțumire, de beatitudine. Plăcerea s-a putut rafina într-atât în decursul practicii istorice încât nu doar conținutul, lumea operei de artă a ajuns să constituie sursa

plăcerii dar chiar relația însăși cu aceasta, prezența ei, provocarea gnoseologică pe care o implică. Roland Barthes a lansat, din acest punct de vedere, un concept pe care-1 consider fundamental pentru estetică și pentru filosofia artei: plăcerea textului.

O plăcere care uneori îmbracă forme contradictorii. Contradicția se poate manifesta la nivel istoric. De pildă, francezii secolului al XVII-lea considerau urâte catedralele Evului Mediu, calificându-le drept „gotice", ceea ce vrea să zică „barbare", pentru că ele contraveneau „bunului gust". Bunul gust poate să se deplaseze și înainte și înapoi în

115 dimensiune diacronică. Cât despre nenumăratele exemple ale istoriei artei, muzicii, literaturii, teatrului care arată cum o serie de opere au fost rău întâmpinate la apariție pentru că se socotea că ele contravin bunului gust nu mai e nevoie să le aducem în discuție decât cu titlul de inventar.

Vom încheia aceste considerații sumare despre judecata de gust și judecata de dezgust cu un exemplu în care acestea coexistă în aprecierea uneia și aceleiași persoane, în același moment și în legătură cu aceeași operă de artă. Zăbovind în fața tabloului lui Luca Signorelli **Cei aleși și cei damnați,** la Orvieto, Rodin a exclamat descumpănit: „E frumos, foarte frumos... Dar e foarte urât!“

5. Antiestetica - un domeniu al relativului

Urâtul este văzut ca o valoare negativă în toate sistemele estetice și în toate judecățile de gust de până acum. Robert Blanche vorbește despre „categorii depreciative"^ în legătură cu acesta.

Ne găsim în fața unei probleme care trebuie privită în cel puțin două ipostaze. Din punct de vedere categorial, reflexiv, urâtul nu poate să conțină conotații sentimentale. Deși, pentru a ajunge la idea de urât și la alteritățile ei, e nevoie, fără îndoială, de propria participare, de angajarea resurselor senzoriale, sentimentale ale propriei ființe. Este imposibil de ajuns pe cale exclusiv rațională, logic-inductivă sau logic-deductivă la aprecierea urâtului și a categoriilor care-i sunt .ubordonate. Dar o dată cristalizată, intelectul o detașează de ceea ce îi conferă atribute etice sau axiologice. Cum am văzut, frumosul trece în urât și invers. Or, din această perspectivă, atitudinea trebuie să fie similară cu aceea cu care abordăm, de pildă, fizica particulelor elementare. Pozitronul nu e mai „valoros" decât electronul, perechile de quarcuri nu prezintă vreunul din termeni ca având preeminență față de celălalt.

Acesta nu vrea să fie un cinism al viziunii ci numai îndemnul la reglarea perspectivei în virtutea unui principiu epistemologic, al faptelor științifice, și nicidecum prin prisma valorii lor pentru subiect. Mai ales că, așa cum am arătat, această valoare fluctuează sau se metamorfozează. Abordarea sentimental-senzorială are viciul că denaturează percepția fenomenului estetic. Din această cauză, nu vom ști niciodată ce să facem cu operele care ne plac, deși ele se încadrează urâtului. Probabil că orice susținător al ideii de frumos ca principiu care guvernează estetica simte o oarecare jenă după ce a vizitat un muzeu de artă modernă. Nu spun că e ușor să ajungem la o astfel de detașare, nu afirm că ea este posibilă la modul absolut. Dar efortul către obiectivitate trece obligatoriu prin acest exercițiu al lucidității gnoseologice.

A doua manieră de a privi categoriile negative ține de situarea lor în cadrul social-istoric în care ele se manifestă. Criteriile etice și axiologice acționează puternic, determinant în configurarea nu doar a atitudinii, dar a înseși categoriilor.

Ceea ce se petrece în secolul al XX-lea și în secolul al XXI-lea cu fenomenul artistic și cu receptarea lui nu este decât efectul unei evoluții dialectice, care, după epuizarea unor direcții și resurse legate de exploatarea ideii de frumos, revine la o relație cu obiectul artistic și cu obiectul așa cum e (fenomen-ul kantian) care va fi marcat primele epoci de distanțare de neutralitatea estetică și de pragmatismul caracteristic începuturilor lui *homo faber.* Dacă epocile în care creștinismul și religiile monoteiste au dominat cunoașterea prin încrederea pe care au cultivat-o într-un sens al lumii și într-o coerență a ei de origine divină, cu susținere divină par să nu mai ofere soluția convenabilă, dacă secolul mecanicismului a putut inculca sentimentul că lumea poate fi stăpânită și modelată după dorința omului, azi se poate constata o acută criză a siguranței de sine a omului. El vede că lumea nu are logica și nici continuitatea în care se poate baza, că fenomenele materiale și spirituale

117 sunt departe de a-și fi redus multiplicările la o rată suportabilă pentru un psihic dornic, totuși, de calm și de cunoscut, și atunci se regăsește în situația primitivului care are permanent de învins bariere de cunoaștere și de călcat pe arii ale realității pentru care nu este deținător al nici unei informații mulțumitoare care să-i certifice *a priori* succesul. Arta este poate exemplul cel mai bun al acestei noi situații de criză a cunoașterii și de derută a psihologiei noastre individuale și sociale. Lumea nu ne mai e familiară, iar universul virtual pe care am început să-l explorăm și să-l utilizăm de

câțiva ani (care a fost o vreme doar apanajul cercetătorilor celor mai avansați) pune noi dificultăți de adaptare și de integrare. Atât a lumii ca univers al nostru interior avându-și conceptele lui, cât și a noastră în tumultul uriaș, aproape înspăimântător, al unui mediu care pare mai degrabă ostil. Tindem să evaluăm ca ostil sau ca periculos ceea ce nu cunoaștem.

Același Worringer a anticipat cu inteligență și exactitate situația actuală: „Cu cât mai puțin se familiarizează omenirea - cu ajutorul cunoașterii spirituale - cu înfățișarea lumii exterioare, pentru a dobândi astfel o relație de familiaritate cu ea, cu atât mai puternic acționează dinamica prin care se tinde către acea supremă frumusețe abstractă. Nu însemnă că omul primitiv ar căuta mai puternic legitatea în natură sau ar presimți-o mai puternic în ea, ci tocmai contrariul: pentru că este atât de pierdut și neajutorat spiritual printre lucrurile lumii exterioare, fiindcă simte numai nelămurire și arbitrar în relația și alternanța fenomenelor lumii exterioare, aflăm la el imboldul atât de ; uternic de a poseda lucrurile 1» mii exterioare de la arbitrarul și neclaritatea lor din imaginea lumii, de a le da o valoare de necesitate și de legitate. Și ca să folosim o comparație îndrăzneață, la omul primitiv instinctul pentru lucrul în sine este oarecum mai puternic. Dominația intelectuală tot mai accentuată asupra lumii exterioare și obișnuința înseamnă o tocire, o tulburare a acestui instinct. Abia după ce spiritul omenesc, printr-o 118 evoluție milenară, a parcurs întregul drum al conștiinței raționale, se trezește din nou în el sentimentul pentru „lucrul în sine“, ca ultimă resemnare a științei. Ceea ce înainte era instinct este, acum, ultimul produs al cunoașterii. Doborât din trufia științei, omul se află din nou tot așa de pierdut și de neajutorat în fața imaginii lumii ca și omul primitiv.“42

în lumea contemporană, arta pare a fi și un

mijloc de apropriere a unei stări de disconfort existențial maxim. Perspectiva este înșelătoare, pentru că ea, ca prelungire a acestei stări, ca reflex și ca parte a ei, nu face decât să alimenteze confuzia și angoasa. „Ca rezultat al cooperării dintre știință și realitate, arta ne poate ajuta ori să ne afundăm și mai tare în hățișul de contradicții și aporii teoretice, ori să ne dea o cheie pentru înțelegerea unei realități pentru care nu mai avem repere. Nimic nu pare a se mai încadra în legile care asigurau confortul spiritual și care-i dădeau omului posibilitatea să se odihnească față de uriașa confuzie a imaginii lumii.

Este, așadar, de respins ca inadecvată la realitate teza frumuseții ca sursă a esteticului. După cum este de respins și contrariul ei, ideea dominației antiesteticului ca posibilitate negativă, depreciativă, respingătoare în determinațiile și în efectele pe care le crează, asupra esteticului. Dacă în arta de azi prevalează o estetică a urâtului, nu același lucru se poate afirma despre alte domenii ale vieții noastre, cărora nu le putem cu nici un chip refuza apartența la estetic.

Se fac eforturi nemaiîntâlnite vreodată în istorie de aducere a frumosului la îndemâna unui număr cât mai mare de oameni. Nu discutăm aici rațiunile comerciale ale acestor gigantice inițiative ce iau turnură industrială. Desigur că este important, dar e de reținut că ele exploatează o necesitate care pare să fi devenit vitală omului civilizat. Nu. negăm, așadar, interesul financiar care mișcă aceste industrii, dar oare Rubens și Ghirlandaio, și Diirer (care se pare că a avut chiar un fel de geniu al afacerilor) pictau pe

119 gratis? Mulți aritiști cu ateliere, din vechime, lasă impresia de industrios în lucrările care adesea nu le mai aparțineau, ci erau doar supervizate și semnate de ei. Dacă Bernard de Ventadour sau

Guillaume de Lorris ar fi putut să-și înregistreze cântecele, se le vândă în toată Europa și să se umple de bani probabil că n-ar fi ezitat să o facă în loc să colinde de la un oraș la altul, de la o cetate la alta pentru a câștiga din arta lor atâta cât să trăiască. Nu ne scapă, de asemnea, uriașul și perversul mecanism al reclamei, care, în paralel cu difuzarea informației despre noi produse crează și o situație de insatisfacție permanentă pentru cei care dețin bunuri de orice fel. Dar reclamele însele, în trivialitatea lor, sunt mostre de aglomerare a unor elemente care țin de frumos. Ca să nu mai spun că produsele pe care le promovează sunt gândite și realizate ca să placă, pentru a fi atrăgătoare. Și nu e atrăgătorul una dintre categoriile estetice ale frumosului?

Ceea ce frapează, pe de altă parte, este recursul la design și la obiecte pe care tradiția le-ar numi anti-estetice. Am vorbit mai înainte despre jucăriile monstruoase care imită reptilele mezozoice. Desenul animat și benzile desenate sunt și ele exemple de asumare a unui urât care altădată nu numai că nu ar fi avut nici o trecere la public, dar ar fi declanșat reacții de respingere, judecăți de dezgust, înseși canoanele frumuseții masculine și feminine par să se fi modificat sub presiunea unui public ce vrea să se regăsească în vedetele pe care le admiră și nu atât să le idolatrizeze pentru că sunt deosebite. Actrițele industriei filmului plasate în roluri de vedetă nu mai sunt frumoase. 'Tulia Roberts, Melanie Griffith, V ’hoopy Goldberg, Maggie Smith, Anne Duperey, Isabelle Huppert sunt departe de frumusețile fatale ca Pola Negri, Jean Harlow, Marilyn Monroe, Anita Ekberg, Virna Lisi. Tipul *glamour* nu mai are azi trecere. Emma Thompson nu e Rita Hayworth dar asigură succesul filmelor cu aceeași eficiență.

Sunt aduse în prim-planul operelor artistice situații care cu două, trei decenii în urmă păreau

de neconceput.

120

Violența este acum ingredientul principal al literaturii și al filmului. Limbajul e agresiv, visceral în poezie, videoclipurile sunt un surogat de film violent. Totul pe un fundal sexual unde s-au distrus toate barierele. Absurdul și vidul existenței în concepția unor artiști au făcut ca teatrul și muzica să nu mai conteze pe valori clasice ci pe contrarii ale lor.

S-a discutat despre o anti-literatură, despre o antipoezie, despre un anti-teatru. Despre anti-artă, în ultimă instanță. Eugen Ionesco, Dario Fo, Natalie Sarraute, Flann O'Brien, Jean-Paul Sartre, Michel Butor au făcut antiliteratură numai în măsura în care ceea ce scriau se îndrepta împotriva unui stil dominant al epocii. Anti-litertura este tot literatură, anti-arta este tot artă. O artă cu semn schimbat.

Funcția negatoare a acestei orientări ca și a orie ărui curent nou nu este de pus în discuție. Această anti-artă, anti-literatură etc. neagă și se prezintă ca reversul, opusul artei dominante sau la modă. Dincolo de aceasta, această negativitate este relativă. întrucât ea nu iese din sfera esteticului. Se va vedea mai bine aceasta când istoriile viitoare vor integra firesc direcțiile deconcertante de astăzi în evoluția naturală.

Așa cum negativitatea artei maselor și a artei pentru mase nu are a se revendica de la alte legi ale creației și receptării decât tot de la acelea care guvernează estetica, într-un plan mai profund, de maximă generalitate, esteticul ia în primire și aceste manifestări. Rapsodul care se produce cu voce necultivată, chefliul care cântă la o petrecere pentru a-și distra companionii nu sunt mai puțin preocupați de virtuțile artistice ale interpretării, după cum efectul asupra eventualului public le este propriu și lor ca și unui maestru al viorii sau al

pianului. 44

Numele anti-artă este convențional atribuit pentru a marca orientarea negatoare. Dar aici rezidă și un adevăr care transcende simplul joc de substituții pe scara istorică a genurilor și stilurilor. Căci anti-arta este tocmai opusul

121 dialectic ce vine dinspre urât, pentru a anihila și a înlocui frumosul în scena literară și artistică a unei perioade. „Antipoezia și urâtul (...) - spune Benedetto Croce - constau în imixtiunea voinței, care își urmărește scopurile sale practice, în procesul creației artistice; o imixtiune similară o reprezintă, în procesul gândirii, eroarea și falsul. Este un moment dialectic (...) Astfel, urâtul, pe de-o parte, este ceea ce opera poetică, în procesul înfăptuirii ei, alungă și dizolvă, și care, din această pricină, nu reușește să devină realitate; pe de altă parte, el devine realitate în operele care, în sens negativ, sunt numite urâte, dar care de fapt nu sunt negative ci pozitive, pentru că sunt practice si întotdeauna utile vreunui scop personal al autorului lor.“4-)

Cât este voință, cum spune Croce, și cât legitate, câtă logică a dinamicii stilurilor rămâne de văzut. Cert este faptul că aproape niciodată voința poetului nu intervine fără să perceapă mai înainte momentul de ruptură, acumularea tensiunilor sau epuizarea unui stil, a unei mode. Sunt posibile și anticipări la mare distanță în timp față de momentul maxim al curbei de evoluție și de epuizare a unei mode artistice dar ele rar se impun, intrând ulterior la capitolul redescoperiri. Când opera respectivă nu mai poate juca rolul pe care l-ar fi avut dacă apărea la timpul ei. Istoria literaturii ne furnizează câteva stălucite exemple de anticipare. Charles Sorel și-a subintitulat romanul ***Le berger extravagant*** (1627) anti-roman,46 iar

Lawrence Sterne scria între 1760-1767 **Tristam Shandy,** care este strămoșul romanului postmodern de azi, exemplu tipic de anti-literatură cu mijloacele literaturii.^

Ar fi cu totul greșit să se considere cele scrise până aici o pledoarie pentru pan-estetism. Esteticul este o dimensiune a conștiinței umane proiectate asupra lumii exterioare sau întoarse asupra lumii interioare, a imaginarului neexprimat, a visului și fantasmelor, a potențialităților de creație. Dacă obiectele pot fi frumoase sau urâte nu este exclus al treilea termen, neutrul.

122

Cu toate acestea, omenirea tinde către un pan-estetism. Locuim într-un mediu care a fost estetizat. Locuințele sunt concepute și decorate în conformitate cu cerințe de gust nu numai de utilitate (nici un colț nu e lăsat la voia întâmplării: zugrăveala, tapetul, covoarele, mobilierul, lămpile de iluminat, clanțele ușilor, totul trebuie să răspundă nevoii de frumos),4$ ambientul este ordonat după aceleași exigențe, mașinile și aparatele care ne servesc în gospodărie, chiar și cele mai triviale, precum mașina de spălat și râșnița electrică de cafea sunt proiectate de echipe de designeri. Practic, totul în cotidianul nostru este sau se vrea a fi subordonat funcției frumosului, în scopul asigurării gradului de plăcere necesară, de atingere, eventual, a maximei fericiri.

în chip firesc, probabil că neutralitatea se manifestă numai atunci când privirea noastră este neatentă sau neinteresată, când stimulii nu ating o treaptă de la care să declanșeze instinctul (îi putem spune așa de-acum) de valorizare estetică.49 Mulți oameni culeg din albia râurilor pietre cu forme și culori semnificative, care se înscriu în cadrul unui univers antropomorfizat sau zoomorfizat. Tot așa, sunt destui aceia care adună bucăți de trunchiuri

sau ramuri de copaci cu aceleași caracteristici. Cei mai puțin înzestrați cu meșteșug artistic le păstrează ca atare, cu minime retușuri (viziune artistică proiectată asupra naturalului): un capăt de ramură retezat mai mult, un ciot fasonat, dar alții reușesc să le prelucreze într-o măsură mai mare, făcându-le să exprime necesar ceea ce au „văzut“ în ele când le-au adunat. Am urmărit, într-un atelier de icoane aflat undeva, lângă Kalambaka, la poale[1]? înălțimilor de la Meteora, cum scoarța unor copaci desprinsă la întâmplare din pădure a fost acoperită cu scene cu subiecte religioase în așa fel încât fiecare neregularitate să fie folosită pentru a adapta dispunerea personajelor sau a elementelor de peisaj și încadratură.

Cu foarte mulți ani în urmă, o familie din Sibiu mi-a arătat un ciudat medalion primit de la niște prieteni din

Finlanda. Medalionul consta dintr-o secțiune de câțiva milimetri grosime și vreo trei-patru centrimetri diametru tăiată din trunchiul unui mesteacăn tânăr pesemne. Se vedeau inelele de creștere, iar culoarea și ușoara șlefuire a materialului erau întregite de o sfoară colorată cu care bucățica de lemn se atâna la gât. O bucățică de lemn rezultată din vreun atelier de cherestea care ar fi trebuit să fie neutră fusese învestită cu virtuți estetice numai prin simpla voință de estetic. Și, trebuie să o spun, în simplitatea ei își îndeplinea bine rolul. în primul rând pentru că o mână omenească trecuse peste ea și în al doilea rând pentru că adăugase la proprietățile materialului (luciu, culoare, concentricitatea sinuoasă a inelelor) elemente de umanizare și de utilitate.

Ceea ce vreau să spun este că nu totul este estetic dar totul poate deveni estetic.

Și din această perspectivă ideea anti-esteticii

ca dinamitare a esteticului, ca distrugere a lui cu mijloace care sunt ale creației este una falsă sau e de acceptat cel mult doar cu valoare de metaforă. Esteticul își asumă și estetica și anti-estetica, și arta și anti-arta. După cum esteticului nu- i sunt străine nici manifestările artei înalte și nici acelea ale burlescului, comicului, carnavalescului, obscenului. Cu un cuvânt, ale trivialului.

Note:

^Citată, dar mai niciodată citită, din pricina rarității (o traducere franceză, de pildă, s-a realizat abia în 1988, la L'Hernel, cartea lui Baumgarten lasă, totuși, mult câmp pentru adăugarea oricăror experiențe, fie cât de noi, și pentru cuprinderea lor în definiții și concepte coerent adăugate sitemului clasic. Pentru el, *aistheta* desemnează faptele sensibilității sau ale senzației *(aisthesis),* iar definiția disciplinei sună astfel: „Estetica (teorie a artelor liberale, doctrină a cunoașterii inferioare, artă a gândirii frumoase, artă a analogiei rațiunii) este știința cunoașterii sensibilului/* (cf. Elie During, *„Premiere naissance de l'esthetique: Baumgarten",* în

„Magazine litteraire", N° 414, novembre 2002).

în ciuda idiosincrasiei declarate pentru clasificări, esteticianul italian procedează, în Estetica sa, ce a beneficiat de mai multe ediții, fiecare venind cu îndreptări și adăugiri, la o discuție amănunțită, urmând unui fem principiu dialectic, a practic tuturor categoriilor estetice identificate și numite până la el.

Hegel anunțase, cu aproape două secole în urmă, că arta va deveni ceva care va aparține trecutului. Arta așa cum se putea lua cunoștință de ea în vremea Iui e adevărat că a sucombat încet, încet. Ceea ce vedem azi, arta modernă și postmodernă, e rezultatul unei revoluții care s-a produs chiar foarte repede după acastă profeție,

revoluție începută, cum am mai spus, cu romantismul. Dar, ca în orice revoluție, semnele existau deja. Burlescul apare în plin clasicism și în plină înflorire a stilului înalt, iar literatura licențioasă devenise o forță de care trebuia să se țină seama, fie și numai prin marele ei promotor, Sade, dar și prin nenumărați alți autori care fac azi fala colecțiilor de profil, axate pe descoperirea și reeditarea „Infernurilor“ marilor biblioteci. $ Jacques Ranciere, „Le *ressentiment anti-esthetique"* în *„Magazine litteraire",* N° 414, novembre 2002. Sunt interesante și alte luări de poziție din același dosar: „Creația contemporană se vrea inseparabilă de material, de la care își primește modulațiile și influxurile[11] sau: „Obsesia supremă a lui Kant era că estetica ar putea să nu se conformeze regulilor lui“ (Jean-Clet Martin, *„Le regime plastique des arts“);* „Estetica a fost deposedată de propria sa știință, acea «știință a frumosului» care trebuia să constituie estetica de la începuturile ei. Dar frumusețea nu este moartă sau, dacă a murit, a murit în frumusețe[11] (Mark Alizart, *„Beaute fatale"); „Dacă* estetica este un regim de producție și de recunoaștere a artei, nu se poate vorbi de o estetică populară decât în afirmarea unei valori estetice în producția populară[11] (Christophe Kihm, *„L'esthetiquepopulaire");* „Tendința naturală a artistului este formularea unei estetici a impurității care să mărturisească despre un angajament organic total în opera sa și de o etică a înțelegerii sinelui în cadrul existenței[11]; „O estetică a impurității trebuie să procedeze la o cuprindere globală a fenomenelor de viață și, deci, a locuirii pe pământ[11] (Mathieu Kessler, *„Pour une esthetique de l'impurete");* „Estetica și sociologia se vor afla în război atâta vreme cât se opune conținutul operelor «contextului lor social». Dar mai este

125 justificată această demarcație?" (Bruno Latour, *„La guerre des images - quelle guerre?");* „...Filosofia nu are decât o singură sarcină: aceea de a surprinde adevărurile artei, de a le expune prin mijlocirea categoriilor adecvate pentru a se putea enunța despre ce este vorba. Estetica, împărțită între voința de control și devoțiunea pioasă, n-a știut sau n-a vrut întotdeauna să o

facă, nici măcar avangardele ultimului secol, care s-au mărginit în general să escorteze arta contemporană cu manifeste..." (Alain Badiou, *„Le devoir inesthethique");* „Estetica a devenit o disciplină fără obiect. Artiștii au anulat termenii experienței. Nimeni nu mai știe ce trebuie să fie o operă și nimeni nu se mai gândește să fundamenteze estetica pe o teorie a gustului." (Bastien Gallet, *„L'art des machines[11]);* „Teoria nu va mai fi un mijloc de apropiere de artă ci dimpotrivă, de distanțare de ea în modul cel mai sigur." (Jean-Yves Jouannais, *„L'humiliation des theories").* 5 în românește, termenul „estetică" înglobează, în principiu, amândouă aceste două sensuri, contextul lingvistic făcând distincția atunci când este cazul,

6 în ediția românească titlul a apărut inversat, **Despre sublim și frumos. Cercetare filosofică a originii ideilor,** traducere de Anda Teodorescu și Andrei Bantaș, prefață de Dan Grigorescu, Editura Meridiane, București, 1981. A se vedea, de pildă, Partea a IV-a, Secțiunea XV, „întunericul este înspăimântător în sine", unde Burke folosește alegațiile doctorului William Cheselden, un chirurg celebru în epocă, despre cazul unui copil operat de cataractă, care și-a recăpătat vederea, și Secțiunea XVI, „De ce este înspăimântător întunericul", unde preia informații din *„Monthly Review"* asupra modului de funcționare a mușchilor oculari și despre rolul acestora în adaptarea la diferențele de luminozitate.

7 V. nota 1 la prezentul capitol.

8 Mutațiile valorilor în privința eticului sunt legate inseparabil de cele ale esteticului. Dar ar fi desigur o greșală să recurgem la ierarhizări acolo unde totul depinde de un balans mereu schimbător și mereu relativ în jocurile conștiinței dintre un interes sau altul. Cu atât mai mult nu trebuie să se recurgă „la postularea unei ierarhii valorice abstracte, apriorice, în care valorii vitale i-ar reveni locul prim (viața și sănătatea fiind considerate dintr-o asemenea perspectivă indiscutabilă «valori supreme», atunci eroismul ar fi evaluat ca patologic, iar ipohondria, atitudine - stare exemplară), ci, semnifică faptul că (...) funcția ontologic primară

126 fondatoare a sferei (valorii) economice - (...) nu implică o ierarhie valorică, o apreciere sau depreciere a celorlalte clase de valori, numite, de altfel, nu întotdeauna convențional, în tratatele de axiologie, «superioare» sau «inferioare»", consideră Vasile N. Morar ***(Etica și mutațiile valorice,*** Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1985, pp. 64-65). Precizarea aceasta a inadecvării unui sistem de ierarhii acolo unde ordinea e dinamică este de cea mai mare importanță pentru discuția noastră.

9 Cultura de masă este o creație a elitelor dirijată către mase, în timp ce cultura maselor constituie ansamblul de reprezentări și forme estetice care sunt generate la nivelul maselor și au în vedere satisfacerea gusturilor acestora, fără scopurile educative, manipulative, lucrative care însoțesc producția culturală destinată maselor.

10 „Pentru noi, intelectualii constituie doar un mic element de legătură dintre neacceptarea altor stiluri și valori și vechile aranjamente ale culturii înalte, proprii elitelor spirituale. Căci ceea ce găsesc bun cei instruiți este socotit bun; numai că altora li se pare bun ceea ce elitele socotesc rău" scrie un sociolog și un susținător al al culturii pop, Gerhard Schulze (Cf. Jorgen Schăfer, *„Neue Mitteilungen aus der Wirklichkeit. Zum Verhaltnis von Pop und Literaturin Deutschland seit 1968",* în *TEXT+KRITIK, Zeitschrift fiir Literatur, SONDERBAND, hrsg.* Heinz Ludwig Arnold, Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG, Munchen, 2003, p. 10).

H Etimologic, *obiectum* înseamnă în latină „ceea ce e pus în față", venind de la *ob,* în față, și *iactum,* participiul lui *iacio,* „care este aruncat". în germană *das Gegenstand,* care înseamnă „obiect", este probabil un calc după latină, *gegen* însemnând împotrivă și *Stand* însemnând „poziție", așadar, „ceea ce stă în față". Engleza și limbile neolatine l-au preluat cu variațiile fonetice care le sunt proprii.

12 Nu vreau să se creadă că operând apropierile dintre domeniul cuantelor gândirii și ale senzațiilor aș ignora avertismentul lui Benedetto Croce, afirmat răspicat în cartea sa despre **Poezie:** „Judecata estetică ce se formează în virtutea categoriilor mentale, adică a

conceptelor pure, este în mod substanțial filosofică și nu empirică, așa cum filosofică și nu empirică este Estetica - metodologia acestei judecăți sau știința categoriei de fumos. Cei care visează o Estetică ce ar proceda empiric, prin inducții și generalizări, stabilind legi similare celor ale fizicii sau chiar

127 mergând spre formule matematice, și vor, în conformitate cu aceasta, să modifice natura judecății estetice, sunt niște nepricepuți; de altfel, încercările de acest fel au eșuat totdeauna în chip lamentabil (...)“ **(Poezia,** *Introducere în istoria poeziei și literaturii,* traducere și prefață: Șerban Stati, Editura Univers, București, 1972, p. 156). Trecem peste alegația că estetica are a se ocupa de frumos, dar e de spus că fizica la care facem apel pentru a găsi corespondențe fertile întru a ne descurca în lumea conceptuală și fenomenală nu este fizica lui Faraday, Joule și Ampere. Pe aceasta o avea în vedere esteticianul italian.
13 „Logica, - spune Gh. Enescu - este (...) un instrument de ordonare a existenței noastre sociale. Noi nu putem să trăim și să ne integrăm în natură dacă nu ne ordonăm existența în conformitate cu «ordinea naturii», dacă nu alegem în această natură o lume «logic posibilă». Cu cât existența noasră este mai rațional, mai logic organizată (...) cu atât ea este mai sigură (...) Altfel ne-am încurca într-un haos și în contradicții fără ieșire.(Gh. Enescu, **Fundamentele logice ale gândirii,** Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1980, p. 17). Aceste certitudini ale cunoașterii ne dau cu adevărat sentimentul de siguranță, chiar dacă ele nu rezistă, adesea, decât o anumită perioadă de timp, pentru a fi înlocuite cu alte concepte și categorii, tot pe post de cetitudini. Din acest motiv căutăm cheia sistemului categoriilor estetice corespunzătoare momentului actual. Apelul la logică nu este o simplă extrapolare. Categoriile estetice grupează clase de criterii, care, la rândul lor, sunt clase de proprietăți. Aceste criterii și proprietăți intră într-un perfect demers logic, dacă avem în vedere că, potrivit aceluiași specialist, utilizarea logicii urmărește rezolvarea unor probleme de bază care sunt:

„1. Cum să definim?; 2. Cum să formulăm exact propozițiile; 3. Cum să punem corect problemele (în speță întrebările)?; 4. Cum să clasificăm?; 5. Cum să generalizăm?; 6. Cum să formulăm ipoteze și propuneri de lucru?; 7. Cum să argumentăm și să combatem?; 8. Cum să sistematizăm cunoștințele?" (idem, p. 16). Devine acum demonstrabil de ce afirmația lui Adorno pe care am citat-o în Capitolul I, potrivit căreia „nu putem defini frumosul decât renunțând la conceptul de frumos", pe care n-am elucidat-o în acești termeni la momentul cuvenit, nu este decât o glumă nesărată, expresia unui vid prețios, care a făcut carieră fiind citată cu multă convingere de diverși autori.

14 Chiar dacă e aproape un loc comun, propoziția lui Wittgenstein „Limitele limbajului meu sunt limitele lumii mele“ mi se pare de invocat în sprijinul ideii că limbajul, implicit sistemele de categorii, sunt modaliți de a ne extinde granițele lumii cunoscute, de a lua în posesie noi teritorii prin aptitudinea și priceperea noastră de a le numi. Mai trebuie amintit faptul că logica operează și cu funcții cu extensiuni imprecise, cu concepte vagi, cu teoria mulțimilor vagi (exemplul cel mai banal este acela al vechiului paradox „al grămezii"). Demersul nostru nu se oprește la aspecte care sunt legate de imprecizie în categoriile esteticului. Aceasta constituie o temă vastă, distinctă, care ar necesita o abordare specială. Frumosul și urâtul, câtă vreme nu sunt delimitate estetic și sunt întrebuințate la nivelul limbajului comun, pot fi asimilate cu ușurință unor mulțimi vagi, iar dialogul lui Socrate cu Hippias, din **Hippias maior,** și în, bună parte, **Estetica** lui Croce se ocupă tocmai de ambiguitățile conceptelor și categoriilor.

15 Robert Blanche, op. cit., p. 9. Această „intrare" a categoriilor s-a produs prin contribuția lui Karl Groos ***(Einleitung in die Ästhetik,*** 1892) și a fost legitimată și răspândită îndeosebi prin lucrările lui Ch. Lalo (cf. Blanche, loc. cit.).

16 Când am publicat, în „Litere, Arte & Idei" (No. 6 (235), anul VI, djn 12 februarie 1996), studiul „Trivialul și derivatele sale" (titlu dat de redacție, inițial s-a numit

doar „Trivialul"), singurele reacții, publicate ulterior în revistă, au venit din partea unor onorabili cetățeni care s-au declarat scandalizați că în noianul de probleme care copleșesc societatea românească și în avalanșa de mitocănie care ne împresoară autorul numitului studiu nu găsește altceva de făcut decât să ia în brațe un astfel de subiect jos, care alimentează valul de vulgaritate în expansiune.

H Uzez de datele înscrie pe pagina de titlu, obligație presupusă de orice referire bibliografică serioasă, iar acest lucru n-are de-a face cu vreo presupusă încărcătură doctrinală, nostalgică sau de orice altă natură. Nu putem trece cu vederea faptele istorice pe motivul că ele nu se încadrează viziunii noastre. De altfel, sunt încredințat că pentru un eventual cititor al acestui text la începutul celui de-al treilea mileniu, amănuntele respective nici nu mai au decât importanța științifică ce le revine din situarea lor istorică și nicidecum vreo coloratură ideologică.

18 **Estetica,** Editura Academiei Republicii Socialiste România, București, 1983. Lucrarea, în pofida inserției unor clișee

 obligatorii, specifice timpului și a unei subordonări declarate, dar cel mai adesea încălcate, față de principiile marxist-leniniste și, desigur, a unei datări a materialului factologic, este înzestrată pe multe pagini cu o prospețime reconfortantă a ideilor și cu o deschidere uimitoare pentru atmosfera de ideologism vulgar a epocii respective.

Op. cit., p. 50. Introducerea conceptului de *estetic* se făcuse însă mai devreme, fiind „oficializată" în **Dicționarul de estetică generală,** Editura Politică, București, 1972. Articolul respectiv, semnat de Marcel Breazu, definește esteticul drept „categorie de cea mai largă generalitate, căreia i se subsumează obiectele și procesele din natură, societate și conștiință, existente anterior omului sau făurite de om și întrunind condițiile unei structurări în stare să integreze armonios partea în întreg, valorizabile în raport cu criteriile instituite obiectiv în conștiința socială istorică a diferitelor epoci istorice."

20 Apărută în 1963, sub titlul ***Die Eigenart des Ästetischen,*** specificul esteticului.

Terry Eagleton, într-un articol intitulat *„The Ideology of the Aesthetic",* este de părere că versatilitatea cuvântului estetică este aceea care a permis ca acesta sa joace un rol puternic în dezvoltarea politică și socială. Datorită conotațiilor sale de „libertate", „autonomie" și „spontaneitate", convențiile estetice au servit intereselor burgheziei timpurii europene in lupta ei pentru dominație politică. în respectul acestora, estetica a început să reprezinte o formă idealizată de valoare dincolo de valorile curente de competitivitate, exploatare si posesiune - un tărâm de ordine si armonie pe care o clasă în ascensiune ar fi putut să le privească drept o formă a propriei legitimări. în afara acestui proces ce ține de hegemonie, estetica joacă, de asemenea, un rol semnificativ în crearea unui nou ideal al subiectivității și identității. Aici esteticul e nici mai mult nici mai puțin decât „un nume pentru inconștientul politic", o cale pentru a asigura controlul social prin reglementarea efectivă a pasiunilor umane, a imaginației și sensibilității. în secolul al optsprezecelea englez, de pildă, discuțiile despre frumos erau în egală măsură dezbateri despre conduita civilizată, în care «manierele» serveau drept punți de lăgătură între estetic și etic. *(Poetics Today,* 9:2, Duke University Press, Durham, NC, 1988, reprodus în antologia **Die Politics of Pleasure. Aesthetics and cultural theory,** Edited by

Stephen Regan, Open University Press, Buckingham-Philadelphia, 1992, pp. 17-31).

22 Evanghelos Moutsopoulos, op. cit., p. 133.

22 îmi dau bine seama că introducerea unei astfel de teorii apare ca fantastă în cel mai fericit caz. E nevoie să recurgem la o atfel de extrapolare pentru că ea s-ar plia cel mai bine în momentul de față pe realitatea estetică și pe necesitatea de a o descrie categorial. De altfel, utilizarea teoriei fizice despre existența și manifestările materiei și ale antimateriei are aici o importantă dimensiune metaforică sau, poate mai bine spus,

conotativă. Pentru a fi mai limpede analogia, să rezumăm în câteva rânduri câteva dintre conceptele și determinările acestei realități fizice. Surprinzătoarea ecuație relativistă a electronului, fundamentată de Dirac în 1928, stabilea nu numai proprietățile electronului dar și faptul că acesta are un fel de pereche, cu caracteristici asemănătoare, care e, totuși, diferită. Altfel spus, pentru electron sunt posibile două serii de valori ale energiei, una corespunzătoare unei mase de repaus pozitive și una corespunzătoare unei mase de rapaus negative. Ceea ce contrazice habitudinile cu care lucrăm și legile lumii macroscopice. Dar Carl David Anderson a descoperit, patru ani mai târziu, că electronul-pereche există și l-a numit pozitron. Electronii care ocupă în mod obișnuit stările de energie negativă sunt inobservabili până în momentul când li se aplică o energie mai mare decât o valoare anumită; atunci ei trec în domeniul energiilor pozitive, comportându-se ca electronii obișnuiți. După Dirac, absorbția unei antiparticule (în cazul de față, pozitronul) echivalează cu generarea unei particule. Procesul se realizeză prin golul de sarcină pe care îl crează anihilarea electronului cu golul, ceea ce generează două cuante g, care preiau energia de repaus a particulelor dispărute. Pozitronul face parte dintr-o întreagă clasă de particule numite leptoni. Aceasta, precum și alte descoperiri ulterioare, sugerează existența unui cuplu materie-antimaterie în Univers, cu caracteristici care trec unele în altele. (V. Natalia Fiuciuc, **Materie și antimaterie,** Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1979).
Nu este acesta, oare, cazul frumosului și al urâtului, care se metamorfozează, în anumite circumstanțe, unul în altul? Nu este situația categoriilor estetice perechi, unele cu sens pozitiv altele cu sens negativ? Natura binomului pe care ele îl formează este una dihotomic-complementară. Dar dacă am considera că

131 fenomenele pe care gândirea noastră conceptuală caută să le pătrundă și să le aprofundeze se comportă simultan în regulile macroscopicului, adică ale lumii la scară umană, și în acelea, profunde, descriptibile în termeni pe care azi nu-i avem, similare domeniului cuantic?

N-ar fi de prisos să ne oprim puțin și asupra terminologiei adoptate de savanți pentru a denumi cele șase tipuri de quarcuri identificate până în prezent: *up* (sus), *down* (jos), *charm* (farmec), *strange* (straniu), *top* (vârf) și *bottom* (fund), adesea numit și *beauty* (frumusețe). Ele există în cupluri, în ordinea în care le-am enumerat. în afară de numărul de sarcină, quarcurilor li se atribuie și un alt număr cuantic denumit „culoare[11], care descrie forța nucleară tare; fiecare quarc există sub trei culori diferite și fiecărui quarc de o culoare dată îi corespunde un antiquarc având anticuloarea. Iată că fizica se îndatorează terminologic esteticii pentru motivul că realitatea fizică pe care trebuia ca savanții să o denumească se comporta într-un mod care sfida legile cunoscute, avea trăsături stranii, „iraționale[11]. Așa cum, pentru mulți dintre cei care gustă arta, aceasta ține de ilogic și nu de ceea ce este explicabil, formalizabil.
24 Austerul și luxura nu sunt inventariate în estetică încă, le vom detalia la momentul potrivit.
2^ într-un articol pe care l-am mai citat, Jerome Stolnitz constată că în critica de artă și chiar în discursul obișnuit depre artă, frumosul *(beautyful)* e mai mult decât un termen printre alții, el este adesea utilizat peiorativ, având mai curând un sens ce trimite la dezagreabil. „Când o lucrare este numai frumoasă, ea este inofensivă sau este exemplară în privința unui stil sau a unui gen sau, încă mai mult, este excesiv de curată și de îngrijită[11] mai spune el adăugând că termenul de expresie îl suplinește pe acela de frumos în vocabularul nostru estetic; în privința a ceea ce o operă exprimă sau face să se exprime dinspre artist, frumosul apare ca o d:minuare a calităților, ca o piedică altfel spus.[11] (Stolnitz, op. cit. pp. 193-194).
2° „Afirmația că urâtul ar putea trezi o satisfacție pare la fel de absurdă ca și aceea că ea ar putea fi provocată de rău sau de boală. Și totuși, aceasta este posibil, atât în sens normal, pozitiv, cât și în sens patologic[11], observa Karl Rosenkranz (op. cit., p. 70). La vremea aceea era doar o constatare empirică, nu se făcuseră studii asupra algolagniei, pasiunea pentru suferința fizică, aceasta în ce privește patologicul, și abia mai târziu psihanaliza avea să

 descifreze mecanismele transferului, ale complexului oedipian și ale altor configurații ale inconștientului care stau la baza atracției și respingerii față de urât.
27 Drăguț (germ.).
Moutsopoulos se gândea la o bipolaritate în sens kantian, cu un binom frumos-sublim, în cazul în care, socotea el, cineva ar dori să considere totul „în manieră dialectică". Cum numai urâtul și frumosul au și întemeieri obiective, socotim că o astfel de idee e sortită eșecului. Nici esteticianul grec n-o vedea prea favorabil, dar din cu totul alte motive (v. **Categoriile...,** ed. cit., p. 44). 29 Cu privire la rolul periculos al entuziasmului a se vedea cartea lui Konrad Lorenz, **Așa-zisul rău.** *Despre istoria naturală a agresiunii,* traducere din germană de Ioana Constantin, Humanitas, București, 1998.
V. Henry Ey, **Conștiința,** traducere de Dinu Grama, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1983 p. 370, dar este de luat aminte la întreg capitolul „Funcția negativității ființei conștiente (integrarea sistemului realității)". „Modalitățile sincronice și diacronice ale ființei noastre conștiente (...) - mai scrie Ey - trebuie considerate acum ca structuri legislatoare ale realității, adică normative. Dinamismul lor este cel al unei activități care, supunându-se unor reguli de eficacitate, își impune legile ansamblului psihic. Acesta, devenind conștient, se deschide lumii. Avem de-a face aici cu sensul «probei realității», al supunerii unei experiențe legii, cu o probare a unui sistem de valori. Aceasta întrucât orice legislație este o putere de a opune o ordine unei dezordini și orice valoare implică un ideal al cărui scop subordonează mijloacele; structurile ființei noastre conștiente sunt structuri ale unei negații, ale unei refulări care nu intră în construcția realității decât în măsura în care sunt ele însele negate (dubla negație), negații a ceea ce eu nu trebuie să fiu, pentru a deveni ceea ce trebuie să fiu. Rămâne, așadar, să operăm transpunerea în termeni structurali a acestei funcții de negativitate sau de constrângere" (H. Ey, op. cit., pp. 370-371). 31 Sunt voci care se întreabă dacă va mai exista literatură după un asemenea interval de timp, dacă nu cumva filmul, Internetul, jocurile pe computer

vor lua locul ficțiunilor. Cel puțin deocamdată multe dintre jocurile pe computer se inspiră din scenarii de film sau pornesc de la cărți celebre ori, asemenea acestora, dramatizează, scenarizează situații istorice cunoscute. In țările în care numărul computerelor este mai mare și producția de

carte este mai mare. în luna iulie a anului 2003, în rândul copiilor și adolescenților din Anglia și Statele Unite, țări cu mare producție de literatură, cel mai așteptat eveniment a fost apariția ultimului volum din seria **Harry Potter,** de J.K. Rowling. Acești copii au luat cunoștință de personaj prin intermediul lecturii, iar interesul lor s-a îndreptat tot către carte, cu toate că producțiile cinematografice după **Harry Potter** au făcut înconjurul globului, determinând entuziasm din partea publicului și reacții împotrivă din partea bisericii, cum s-a întâmplat în 2002 în Rusia. Intervievată de reporterul unui canal de televiziune, aflat la lansarea cărții, o adolescentă a mărturisit că aștepta de trei ani clipa în care să apară o continuare a aventurilor celebrului personaj.

32

extreme fiind, probabil, acelea ale grădinilor *â Ia frangaise* sau creării raselor de câini.

33 De consultat Etiemble, ***L'ărotisme et l'amour,*** ARLEA, Librairie Les Fruits du Congo, Paris, 1987.

34 Boris de Rachewiltz, ***Eros noir.*** *Moeurs sexuelles de I'Afrique noire de Ia prehistoire ă nos jours.* Terrain Vague, Paris, 1993 33 Quentin Bell, **Bad Art,** Chatto & Windus, London, 1989, *passim.*

36 Metaboliți precum dopamina sau mediatori biochimici precum serotonina, substanțe generate de organismul uman, sunt răspunzătoare, între altele, de baza fiziologică a plăcerii de diferite origini și tipuri, sexuală, de pildă, dar și plăcerea de a munci. S-a ajuns și la identificarea genelor care controlează sinteza acestora.

32 Wilhelm Worringer, op. cit., p. 30.

38 *Ibidem.*

39 Conceptul de „judecată de dezgust[11] îi aparține lui Michel Ribon ***(Archipel de la laideur...,*** ed. cit., *passim.).* Tot el notează și exemplul reacției lui Rodin (idem, p. 41). După Ribon, judecata de dezgust are trei condiționări: prima e de natură morală, a doua vizează maniera în care o operă ni se înfățișează, adică neconstituind, în ochii noștri, o lume, nefiind validă, verosimilă sau definitivată, iar cea de-a treia ține de bulversarea habitudinilor noastre culturale (op. cit., pp.

42-43).
40 Robert Blanche, op. cit., p. 135.
41 Că este vorba numai de efortul *către* obiectivitate și nu de obiectivitate propriu-zisă aproape că nu mai trebuie precizat. Alfred Kastler avertiza, în cartea sa, scrisă în colaborare cu

Philippe Nemo, **Această stranie materie,** că unul dintre marile acte de renunțare din partea savanților secolului al XX-lea se referă la faptul că „este imposibil ca omul care observă să cunoască desfășurarea «realității obiective».[1]' (prefață de Călin Beșliu, traducere din limba franceză: Ligia Ionescu, Editura Politică, București, 1982, p. 142).
42 w. Worringer, op. cit., pp. 33-34.
43 *Idem,* p. 35.
44 Dacă argumentul expus aici nu pare suficient, sunt de recitit câteva dintre „Postilele" lui Croce din **Poezia,** cea despre „Suficiența poetului prost", cea intitulată „O anecdotă despre cei care compun versuri" ori „Poezia, acolo unde se află" (v. Benedetto Croce, op. cit., pp. 285-287, *passim).*
45 Benedetto Croce, **Poezia,** ed. cit., p. 76.
46 Anti-romanul este, de fapt, **Don Quijote,** al lui Cervantes, care e modelul lui Sorel.
47 Termenul de anti-literatură a fost introdus de poetul englez David (Emery) Gascoyne prin anii ’30, pentru a caracteriza mișcarea de schimbare a paradigmei literare a vremii sub influența suprarealismului francez.
48 „...Chiar singuri fiind, și fără să știm la ce poate servi, rămânem muți de admirație în fața unei opere de artă arhitecturale (...) Prin aceasta se recunosc operele de artă. Ele nu servesc pur și simplu nevoile practice, efemere, ale unui grup social, precum acoperișul unei case, ci, prin mijlocirea lor, anumite valori permanente..." (P. A. Michelis, **Estetica arhitecturii,** în românește de Dumitru Matei, prefață și glosar de Gheorghe Săsărman, Editura Meridiane, București, 1982, p. 43). Amintim observațiile din capitolul precedent cu privire la funcționalitatea și estetica formelor arhitecturale.
4^ Este și părerea esteticianului francez Jean-Marie

Schaeffer: „Aș spune (...) că un obiect funcționează estetic din momentul în care este investit cu o atenție pentru care experiența acestui obiect (conform cu multiplele și diversele modalități inerente acestei experiențe, modalități care depind bine înțeles în mare măsură de statutul semiotic al obiectului) este vizată ca fiind susceptibilă de a procura o anumită satisfacție (plăcere)." *(^L'oeuvre d'art et son evaluation[1]',* în ***Le beau aujourd'bui,*** Editions du Centre Pompidou, Paris, 1993, p. 25).

CAPITOLUL III

Tot ce este elevat sfârșește prin a ne obosi. Ți se urăște să privești mereu în sus și te apucă dorința să- ți cobori privirile.

Mihail Bahtin, „Franțois Rabelais...“

ANTROPOLOGIA TRIVIALULUI

1. Ciclul inferior al culturii

Trăim într-o societate organizată ierarhic și s-ar părea că nu este doar efectul percepției noastre faptul că universul însuși este organizat^ ierarhic. Poziția în această ordine determină în chip definitoriu adaptarea noastră la lume, atât în ceea ce privește cunoștințele și reprezentările, cât dar și în ce privește comportamentele. Adoptăm lumea, o integrăm conștiinței noastre și în același timp ne adecvăm la ea sau la ceea ce ni se pare că este ea.

Diferitele trepte ale acestei ierarhii determină atribute specifice. Ca produs al societății, cultura nu face excepție. Ea dă probă despre nivelul atins în cunoaștere și în atitudine de către o clasă socială sau alta, de scopurile acestora, de idealul lor de viață și de cel cultural. Normele estetice, tendințele artistice, genurile, stilurile sunt născute din aceste trăsături proprii unei formațiuni sociale specifice,

la un moment anume al istoriei sale. Tipicitatea lor se 136 exprimă foarte bine prin intermediul produselor culturale și al atitudinilor manifestate în receptarea acestora. în linii mari, se poate spune că o cultură, sau cultura în general, apare sub două ipostazieri: una a elitelor - o cultură înaltă, rafinată, care elimină cât se poate din urâtul și materialitatea apăsătoare a vieții - și una a vulgului, care mizează pe urât sau care caută frumosul într-un chip ce este tributar unui hedonism funciar, alăturat satisfacerii trebuințelor primare, care constituie și zona de aplicație a tehnicii artistice.

Formalismul, înțelegând prin aceasta rigorile unei convenții culturale, este caracteristic ambelor tipuri. Conservatorismul la fel, dar în cazul culturii populare el are o perioadă mult mai lungă de manifestare. E de ajuns să spunem că arta înaltă și-a „schimbat[11] mult mai rapid curentele și tendințele. Această trăsătură a fost valabilă câtă vreme s-a putut vorbi de cultura maselor. De când există cultură pentru mase, și aici tendințele și curentele tind să se diversifice, să se nuanțeze, să se fragmenteze în alte tendințe și curente. Cum vom vedea, de exemplu, când ne vom ocupa de romanul de consum, care cunoaște în clipa de față o deconcertantă varietate de tipuri și formule, coagulate, după unii autori, chiar în genuri, care, la rândul lor, capătă înfățișări și trăsături generatoare permanent de noi tipuri.

Ciclul acesta de jos al culturii se supune unor reguli ale creației estetice și ale receptării care nu diferă în esența lor dar sunt diferit ordonate în funcție de sursa de inspirație și de tipul de public.

Este momentul să introducem în sistemul esteticii categoria trivialului.

1.1 Istoria unui cuvânt, povestea unei lumi. Puțină etimologie

Nu e de prisos puțină etimologie pentru a clarifica și pentru a delimita mai bine domeniul acesta vast despre care

137 va fi vorba, un domeniu care se cuvine tratat numai în cadrul esteticii generale, al teoriei generale a literaturii, al gramaticii formelor vizuale sau sonore universale și nu marginal, aluziv, escamotându-i marile creații și marile izvoare ce au constituit nu o dată surse pentru literatura înaltă. Abordându-1 printr-o astfel de prismă, nu va însemna câtuși de puțin că i-am ignora părțile întunecate.

înainte de toate, polisemantismul cuvântului „trivial" creează, nu numai în română, o serie de probleme. Unele dintre acestea sunt provocate de diferența de interpretare - mulți oameni instruiți pun accent pe sensul etimologic, mult mai mulți sunt însă cei atenți cu deosebire la conotația negativă pe care cuvântul o are din perspectivă morală. Altele vin din neasimilarea cuvântului în demersurile critice, în comentarii literare cu sensurile cu care circulă mai cu seamă în spațiul germanic, dar și în cel francez sau în cel anglo-saxon. în universitățile germane există o întreagă direcție de cercetare a teoriei literare și a comparatisticii ce îmbrățișează deopotrivă sociologia, psihologia, istoria literaturii, critica și estetica, direcție pentru care au fost fundamentate noțiunile *deTrivialliteratur, Trivialroman, Triviallyrik,* noțiuni care acoperă ceea ce în mediul românesc numim „literatură de consum".

Cum s-a produs această glisare a sensului, cum s-a ajuns la acest polisemantism, rezultat și al unor contaminări, dar și al unor resemantizări ale cuvântului de origine?

Mai întâi, câte ceva despre primele sensuri și primele forme ale cuvântului. în latină, conform dicționarului Gheorghe Guțu, *trivium* însemna „intersecție de trei drumuri". De aici, supranumele zeiței Diana, Dea Trivia, pentru că micile temple care îi erau dedicate se aflau amplasate pe la răspântii. Adjectivul *trivialis* însemna „la îndemâna tuturor, banal, obișnuit, trivial, vulgar", iar adverbul *trivialiter* „trivial, grosolan" și, uneori, „la toate răspântiile, ici și acolo". Prin Cicero s-a transmis și vorba *adripere maledictum ex trivio,* adică „a-și însuși un termen injurios de la drumul mare“.2 138

După cum se poate vedea, o anumită ambiguitate se vădea încă din uzanța termenului la cei care l-au inventat. Pentru că, strict semantic, „banal“ nu este tot una cu „vulgar", iar „la îndemâna tuturor" este altceva decât „grosolan". Analiza semică a termenilor ar arăta fără îndoială că, în ciuda diferențelor dintre aceste cuvinte și expresii, există un număr de seme comune ce par suficiente pentru o relație de contiguitate, pentru a face ca, în anumite contexte, unele dintre aceste cuvinte să poată fi folosite în locul altora, „banal" în loc de „vulgar", spre exemplu, sau pentru o alunecare urmând mecanismele psiho-lingvistice aflate la baza creării metaforei: „obișnuit" ca opus al lui „rar" sau „aparținând elitei" în loc de același “vulgar", legat, de data asta, de „aparținând celor mulți". Amintesc aici că traducerea **Bibliei** în latina medievală, efectuată de Sfântul Ieronim la îndemnul papei Damasus pe la anul 383, s-a numit **Vulgata.** Termenul acesta are, la rândul lui, un câmp semantic interesant, dar ne vom mărgini decocamndată să spunem că, derivat de la *vulgus,* „mulțime, mase, public, gloată", el trimite, aici, la „a face cunoscut, accesibil, tuturor", „a face comun".

în Evul Mediu, pe fondul unei mișcări de activism cărturăresc încurajate de Carol cel Mare,

se pune pe picioare, în Europa Occidentală, prin contribuția unor învățați precum Alcuin din York, abate de Saint-Denis, și Paul Diaconul, învățământul dedicat așa-numitelor *artes liberates.* Acesta era împărțit în două cicluri: *trivium,* ciclul inferior, care cuprindea gramatica, retorica și dialectica, și *quadrivium,* ciclul superior, care includea aritmetica, muzica, geometria și astronomi:..

Probabil că „trivial" n-a ieșit niciodată din uzul cu care fusese învestit inițial, popoarele moștenitoare ale limbii și culturii latine păstrându-1, cum, de altfel, pare și firesc. **Lexis** îl consemnează, începând cu 1550, cu sensul *„de carrefouri‘* („din stradă", de la răspântie, cum am zice), adăugând că „se spune în legătură cu lucrurile contrare bunei educații, uzanțelor obișnuite între oameni". Și tot

Lexis particularizează cu sensurile cu care îl întrebuința cultura clasică: „foarte folosit, tocit, bătut, umblat, repetat adesea, comun" („Suntem toți muritori, iar ora și momentul sunt perfect necunoscute. Iată, am ajuns la această idee morală un pic trivială", zice Marchizul de Coulanges în **Memoriile** sale), dar și cu acela de „familiar, care poate fi văzut peste tot" („Omul de litere este trivial ca un stâlp la colțul unei piețe; este văzut de către toți și la orice oră", se exprimă și La Bruyere).

Celor de mai sus, **Robert** le adaugă ocurențe din istoria literară, unde stilul „trivial" este opus celui „nobil, sublim", precum și sensul curent de: „ceea ce e caracteristic elementelor de cea mai joasă extracție, celor mai discreditate ale societății". „Trivial" este asimilat cu „jos, șocant, murdar, vulgar", cu ceea ce „desemnează într-o manieră deschisă, populară, realități pe care bunul gust le trece sub tăcere", e identificat cu „grosier,

obscen, mitocănesc". De asemenea, este pus în evidență sensul sub care circulă de pe la mijlocul secolului al XX-lea, sub influența limbii engleze, și anume acela de „oarecare, insignifiant", menționându-se și înțelesul din didactică: „banal, evident".

Webster identifică „trivial" cu „loc comun", cu „obișnuit". Este, de asmenea, consemnat sensul din matematică (ceea ce face și **Robert,** dar și alte dicționare, de altfel), acela de funcție care are toate variabilele egale cu zero („funcții triviale"), iar pentru *trivial name* este indicat, pe de-o parte, un substantiv latin sau latinizat care desemnează genul în cadrul unei taxonomii binomice și, pe de alta, numele comun al unui organism sau al unei substanțe chimice, în opoziție cu denumirile științifice.

Langenscheidt relevă două sensuri, menționând că este vorba mai cu seamă de limba scrisă. Primul este acela de „fără importanță", iar al doilea este legat de „un scăzut nivel artistic". Enciclopedia **Brockhaus** îl reține drept termenul elevat pentru „banal, răsuflat", „anost, searbăd", „de toată ziua", „obișnuit", „de la sine înțeles". **Brockhaus** 140 face însă legătura cu partea care ne interesează din existența acestui cuvânt. Este vorba de menționarea a două dintre ocurențele sale de importanță pentru cultura germană, *Trivialkunst* și *Trivialliteratur.* în primul caz este vorba, în linii mari, despre tendința manifestată la un moment dat în curentele de avangardă care manevrau posibilitatea de a utiliza în combinații artistice obiecte de uz cotidian *(Trivialobjekte),* cu scopul declarat de a obține efecte de o oarecare originalitate. în cel de-al doilea, avem de-a face chiar cu ceea ce tratăm în paginile care vor urma, și anume cu „literatura de consum“, articolul arătând legătura cu termenul englez *popular literature.*

Dicționarele românești nu fac decât să

consemneze imprecizia semantică, pe de-o parte, și limitarea domeniului de aplicație, pe de alta. DEX menționează pentru cuvântul „trivial": „vulgar, ordinar; obscen, necuviincios, indecent, scabros", iar pentru „trivialitate": „însușirea a ceea ce este trivial; lipsă de pudoare, necuviință, nerușinare". Este neapărat de observat că, deși româna înregistrează și alte întrebuințări ale cuvintului „ordinar", care apare aici la echivalențe, întrebuințări ce ar face perfect legătura cu sensurile din limbile menționate până aici, cum ar fi „obișnuit, normal", în contextul citat nu este marcat decât acela de „vulgar, grosolan, josnic". Abia **Dicționarul de neologisme** al lui Florin Marcu încearcă să pună puțin lucrurile la punct, înregistrând, alături de sensul pe care îl știm de-acum, și pe acela cu care cuvântul apare, e drept, extrem de rar, în vorbirea cultă: „comun, obișnuit, de rând; evident".

Așadar, pentru vorbitorul de limbă română, chiar pentru acela aflat în elită, „trivial" desemnează numai „obscen, grosolan, lipsit de pudoare, care atentează la buna cuviință" și e de presupus că mult timp de aici înainte mai ales așa va circula acest cuvânt, în pofida consemnărilor unor palide ocurențe care să trimită și la celelalte sensuri, justificate și de etimologie, și de uzanțele limbilor de largă circulație sau ale studiilor de teorie literară.

Trivialul ține de conduita estetică, iar aceasta, la rândul ei, „este un fapt antropologic[1]', este de părere Jean- Marie Schaeffer.^ Dar conduita estetică este legată de supracategoria esteticului, așadar de un domeniu al manifestărilor artistice și umane, și de natura asupra căreia se exercită contemplarea estetică. Esteticul este o funcție a antropomorfizării, omul nu poate să obiectiveze

viziunea sa asupra lumii decât cu prețul unor eforturi care duc la teoriile științifice, la sistemele de propoziții descriptive și de formule matematice. Statutul obiectelor și al faptelor este, pentru om, în termeni kantieni, în chip necesar unul fenomenal și nu unul noumenal.

12 **Lumea trivială - lumea trivialului. Condițiile trivialului**

Când pronunțăm cuvântul „trivial", indiferent la care dintre accepțiunile prezentate mai înainte ne gândim, nu avem întotdeauna în intenție o valorizare morală. Lumea trivială există obiectiv. înțelesul cuvântului nu rezultă numai din jocul acceptării sau neacceptării unui anumit cod moral, al unui nivel specific de educație și cultură. Din contra, aceste elemente, ca produse ale unui mediu social determinat, poartă în ele determinările materiale și psihologice caracteristice mediului respectiv.

S-ar părea că evoluția isorică nu a ameliorat decât superficial aceste aspecte. Indiferent de nivelul de civililzație, țărănimea și muncitorii manuali vor fi mereu departe de lumea celor Listruiți. S-au făcut pași importanți în ultimii cincizeci de ani către realizarea unui socialism fără socialism, adică a unei societăți în care ideile de asigurare a bunăstării pentru cât mai mulți, de emancipare a femeii, de acces la asistență medicală, la educație și la cultură au devenit realități.

între lumea trivială și lumea trivialului nu se poate pune semnul de egalitate. Lumea trivialului tinde către o 142 anumită înălțare, către o eliberare de sub regimul determinărilor materiale, iar lumea înaltă se coboară nu rareori la nivelul trivial. Prințul Hangerliu, din romanul lui **G.** Călinescu **Bietul loanide,** umblă prin cârciumi rău

famate, bea cot la cot cu plebea și știe să înjure birjărește. Chiar o face cu voluptate. El rămâne, cu toate acestea, un aristocrat, aceste manifestări, deși îi sunt trăsături de personalitate, rămân secundare ființei lui. Mai exact, nu sunt acele trăsături care constituie semnul apartenenței sale sociale. Comportamentul și vestimentația au și la el, ca la oricare individ social, valoare semiotică. Se îmbracă întotdeauna elegant, cu rafinament, are reflexele de comportament ale clasei din care face parte; figura lui, constituția lui trupească îl denunță imediat ca pe un membru al aristocrației. Pentru că el nu este conformat grosolan^ și are cultura proprie mediului în care s-a format.

Ar fi simplu să considerăm că lumea trivială este reprezentată de oamenii sub o anumită condiție socială. La prima aproximare, am putea-o denumi cu un cuvânt uzitat în asemenea împrejurări: poporul. Dar n-ar fi o soluție echivocă? Din perspectiva teoriei statului și a dreptului, poporul este constituit de toți cetățenii unei țări (în caz particular, din perspectivă etnicistă, el reprezintă o anumită etnie, un neam), din perspectiva clasei politice, poporul este acea parte a populației unei țări care nu se află nici la guvernare și nici în opoziție, cu alte cuvinte, nu participă la viața politică decât în perioadele electorale (acolo unde forma de organizare politică e republica sau o monarhuie constituțională). Un sens mai vechi îi desemna, cel puțin în limba română, pe țărani.

Clișeul, prejudecata spun că poporul este cedare manifestă atitudini neșlefuite, care intonează cântece grosolane, care se dă în vânt după serbări câmpenești și carnavaluri, care aleargă la spectacolele circurilor ambulante, care preferă o muzică neșlefuită și sonuri barbare, dansuri care țin de ritualuri străvechi, primitive. Este cel căruia îi lipsește instrucția și rafinamentul. Este vorbă, până la urmă, de oamenii de jos.

Dar poporul are felul lui de educație, are ierarhiile și cutumele sale, respectă o serie de precepte etice care sunt aceleași cu ale întregii societăți, adică și cu ale claselor dominante; morala creștină sau cea prescrisă de **Coran,** de pildă, sunt identice pentru toți credincioșii.

Am înclina să socotim că lumea trivială o constituie muncitorii necalificați, sezonierii, vagabonzii și prostituatele, proxeneții și hoții, deținuții închisorilor. Marginalii, altfel spus. Ar fi singura delimitare de nivel social care ar rezista. Pentru celelalte categorii enunțate mai înainte, conceptul de trivial are mai ales o încărcătură culturală. Profesoara de liceu sau chiar de universitate care, ajunsă acasă, se comportă ca o gospodină de cartier și abia așteaptă să se așeze în fața televizorului pentru a urmări serialul sud-american preferat sau pentru a se delecta cu emisiuni de divertisment nu este diferită, din punctul de vedere al consumatorului de artă, de coafeza care își rezervă zilnic minute de conversație cu colegele pentru a comenta exact aceleași telenovele sau emisiuni. Lumea trivialului e mai eterogenă decât o putem socoti după ierarhia socială. Deși nu se poate nega importanța acestei situări pe scara socială pentru a ști uneori dinainte care este nivelul de dezvoltare intelectuală și care este gradul de instruire al unei persoane.

Pe de altă parte, nu sunt de omis nici reușitele estetice și culturale ce aparțin țărănimii cu deosebire, ceea ce numim folclor fiind rodul eforturilor creative a zeci de generații de oameni analfabeți sau, de vreo două secole încoace, fără prea multă carte, încrezători în superstiții și zeități, fruști și iubitori de petrecere Când judecăm aceste capodopere ale literaturii populare*[5] nu trebuie să uităm că asupra lor și-au pus amprenta mai multe generații de oameni înzestrați și că nu sunt rodul creației unui singur artist genial sau măcar

talentat, cum se întâmplă în cazul creațiilor culte. Lucrurile acestea țin de elementar; ele trebuie reamintite din când în când pentru a nu perpetua confuziile care se vehiculează în legătură cu geniul 144 poporului și cu superioritatea lui asupra celor care creează având în veder programe și idealuri estetice bine elaborate, a celor care fac, în fond, ca arta să meargă înainteJ

în țările cu nivel înalt de industrializare lumea trivială este prin excelență clasa muncitoare *(working class).* Aceasta participă la producția de bunuri, aspiră în general la satisfacerea unui set de nevoi materiale și la distracții primare, nu are perspectiva metafizică a vieții și disprețuiește sau nu înțelege (ceea ce e cam același lucru) ceea ce ține de convenția artistică a artei înalte.

Elitele și clasele de jos se comportă ca două grupuri de excluziune. Dar aceasta implică, paradoxal, și o relație puternică de schimb. Prin instrucție sau prin talentul de a face avere cei de jos acced la niveluri situate tot mai sus pe scara socială. în realitate, clasele dominante sunt acelea care creează sistemul de instruire și de promovare profesională și socială oferind această posibilitate de autodepășire, de negare a stării de clasă pentru cei de jos.$ Și, nu de puține ori, cei aflați în vârful piramidei sociale adoptă atitudini și comportamente ale celor de jos cu scopul de a-și primeni viața, de a trăi altfel, de a schimba din când în când clișeele cotidiene. Participarea la un safari impecabil organizat, adică realizat ca un scenariu al unei aventuri, ca o poveste, ca o tramă a unei istorii de succes, intrarea în jocurile care imită bătălii celebre (cum se întâmplă an de an cu americanii de toate condițiile care participă la reconstituirea bătăliei de la Gettysburg), participarea la carnavaluri su la meciurile de fotbal (nu doar pe stadion, cu mulțimea, dar chiar și în

fața televizorului) sunt ocazii când se poate spune că se desfășoară un fel de saturanalii inverse, în care cei de sus simt nevoia să lase frâiele, să-și ofere o compensație ludică și să se defuleze asumându-și tocmai rolurile pe care în viața obișnuită le evită sau nu le sunt oricum proprii.

Fenomenul e vechi. Jakob Burckhardt informează că de mare succes în societatea italiană a Renașterii se bucurau

145 două categorii, *I'uomo piacevole,* omul amuzant, și bufonul. Or, aceștia nu pe oamenii de rând se sileau să-i distreze ci pe aristocrații

Clasele sociale sunt definite prin starea lor economică și participarea la modul de producție, prin poziția și participarea la jocul politic, prin privilegiile de care beneficiază sau nu, prin nivelul de școlarizare și de educație și, ca o rezultantă a tuturor acestor elemente, prin orizontul cultural. Din această ultimă perspectivă, separarea claselor are loc prin experiența, valorile și așteptările care le sunt proprii. Dar dacă în societățile de până în perioada modernă aceste criterii funcționau infailibil, în epoca noastră, numită de către unii cu un termen neinspirat „postmodernă“,[10] și în cadrul societăților puternic industrializate care asigură membrilor lor un grad din ce în ce mai mare de confort material și spiritual, un timp din ce în ce mai consistent de ne-muncă și de cultivare a plăcerii, e dificil de multe ori să fie făcute aceste separații. Un profesor universitar nu mai face azi parte din elita economică și nu are garantate de către stat veniturile pe care le are elita politică, dar el este, cel puțin teoretic, apt să se bucure de cele mai avansate experiențe estetice, să călătorească și să dispună de mijloace cel puțin la limită (măcar prin sistemele de burse și de schimburi culturale ce constituie un element de sprijin material pentru cei socotiți drept beneficiari legitimi ai posibilităților

de a fi la curent cu ce e nou și de a întreprinde cicluri de inițiere și autodesăvârșire în cadrul disciplinelor pe care le deservesc) pentru a-și satisface nevoile de împlinire spirituală. Din puctul de vedere care ne interesează, acela al mediului trivial și al interesului pentru valorile acestuia (muzica *hip-hop* nu-i interesează numai pe cei care locuiesc la periferii și se produc în cluburi sordide ci, prin intermediul spectacolelor și al multiplicării pe disc, pătrunde și în casele celor care fac parte din elită sau din pături sociale care n-au nici o legătură cu viața în *banlieues* sau în *bidonvilles),* delimitările care țin de clase sociale nu sunt operaționale în toate situațiile. Din acest 146 motiv e de preferat, din când în când, să folosim sintagma „oameni obișnuiți" (după formula americană *ordinary people),* pentru a desemna mediul și publicul trivialului, particularizând acolo unde este cazul. Iar aceasta pentru că alături de clasa muncitoare, subiecții culturii triviale pot fi și cei din comunitățile militare sau studențești, cei aflați în închisori, elevii din internate sau comunități spontan constituite și la fel disipate, cum sunt grupurile de navetiști, care au folclorul lor, obiceiurile lor, preferințe pentru un anumit tip de cântece sau de anecdote.

Studiile culturale americane și anglo-saxone au acreditat un concept important, acela de *popular culture.* El desemnează relativ mulțumitor din unghi sociologic ceea ce intenționează să acopere conceptul de trivial la nivel estetic și psihologic. *Popular culture* este cultura oamenilor obișnuiți, cultura populară, cultura cea mai răspândită la scara unei națiuni. Ne întoarcem, oarecum, la unul dintre sensurile noțiunii de popor, cu care am început această încercare de clarificare.

în cadrul acestor așa-numite studii culturale *(cultural studies)* s-au încercat mai multe definiții pentru *popular culture.* După Raymond Williams, unul dintre cei mai cunoscuți teoreticieni ai

fenomenului, ea caracterizează „opera realizată deliberat pentru a dobândi grațiile mulțimii", sau „ceea ce place unui număr mare de oameni", sau „tip inferior de operă", sau „cultură actualmente realizată de popor pentru propriul uz". Este de reținut de aici în mod explicit că termenul se referă, după John Storey, care reia și comentează opiniile lui Williams într-o carte consacrată fenomenului, la „cultura care esf^ larg acceptată și agreată de un număr mare de oameni". 12 Storey mai inventariază încă cinci accepțiuni posibile: „cultura care rămâne după ce s-a hotărât domeniul culturii înalte" 1^, „cultura populară în ipostaza culturii de masă"^, „cultura care își are originea în rândul poporului" 1^, „cultura ca rezistență împotriva hegemoniei claselor aflate la conducere" 16 (aceasta în conformitate cu ideile lui Antonio

Gramsci), și, în sfârșit, a șasea definiție, care le spulberă, efectiv, pe cele dinainte, pentru că ea este dată în spiritul ideologiei postmoderniste, proclamă faptul că în cultura postmodernă „nu mai rezistă distincția între cultura înaltă și cultura populară".17

în acest din urmă caz, devine aprope imposibilă delimitarea tipurilor de cultură, orice demers teoretic fiind subminat de ideologia integratoare a postmodernismului. E de făcut, cu toate acestea, următoarea remarcă: culturile asimilate nediscrimatoriu de către adepții postmodernismului într-un singur tot cultural, o singură cultură, se manifestă, în ultimă instanță, ca entități. Ele participă la acest „concert" cultural în chip distinct. Ideea aceasta nu este decât o năzuință programatică de care realitatea - e de apelat mereu la proba empirismului, în sensul realității și al bunului simț și nu în sens filosofic - nu prea pare să țină cont. Toleranța culturală și

împrumuturile culturale sau chiar multiculturalismul, atât de bătătorit de ideologii postmoderni, constituie atitudini culturale și nu avem cum să le identificăm cu ceea ce se petrece într-adevăr la diferite niveluri unde actele culturale sunt concepute, realizate, prezentate și trecute în sfera consumului. Istoricește vorbind, întotdeauna au existat persoane sau grupuri umane care au viețuit la interferența a două sau mai multe culturi, care au recurs la împrumuturi de la o cultură la alta. Cât despre multiculturalism, chiar cuvântul indică un ansamblu de mai multe culturi și nu o singură cultură care șterge diferențele, condiție în care conceptul de „multiculturalism" își pierde sensul.

Ca să dăm un exemplu ce ține de raporturile ce ne interesează, dintre cele două sfere, a lumii înalte și a lumii triviale, în introducerea la antologia ***L'^rotisme du XLX[6] sfecle,*** Sarane Alexandrian observă că nu are temei părerea potrivit căreia romanele licențioase ale veacului al XIX-lea, romane care ilustrează, cum vom vedea, majoritatea categoriilor estetice ale trivialului, erau căutate și citite de către persoane tarate, de către maniaci, nevrozați, oameni 148 cu probleme de personalitate, că principalii cumpărători și colecționari erau spirite libere, persoane cu educație aleasă, amatoare de curiozități literare.^ E bine să amintim, tot în această discuție despre recursul la registrele culturale ale categoriilor de jos ale societății, și faptul că poeții clasici latini, precum Horațiu, poet oficial al împăratului Augustus, sau Marțial, poet al împăratului Domițian, foloseau fără menajamente în versurile lor cuvinte precum *culus, cunnus* sau *futuere.*

Nu e deloc ușor, care va să zică, să delimităm un domeniu cultural în funcție de cei cărora le este sau se presupune că le este propriu. Cu atât mai mult cu cât, în contra ideologiilor care exaltau rolul clasei muncitoare, acesteia i se contestă azi

calitatea de a fi producătoare de cultură în sensul valorilor artistice. „Clasa muncitoare - scrie Raymond Williams - din cauza poziției sale, nu produce, o dată cu începutul revoluției industriale, cultură în sensul restrâns. Cultura pe care aceasta o generează, și este important de recunoscut, ține de instituțiile colective democratice, rezidă în asociațiile sindicale, în mișcarea cooperatistă, în cea a partidelor politice. Cultura clasei muncitoare, în etapa despre care vorbim și pe care ea a traversat-o, este esențialmente una de tip social (în sensul în care au fost create instituții) mai degrabă decât individual (în particular, creații de tip intelectual sau imaginativ).”^ în acest sens, pentru Williams cultura populară a societății industriale și informatice este una a experienței vii a oamenilor obișnuiți, dobândită în interacțiunea lor cu textele și practicile vieții de zi cu zi, texte fiind, în accepțiunea sociologului englez, multitudinea de enunțuri care fac parte din practica zilnică, de la textele de ziar și ale reclamelor, la felurite alte ocurențe ale scrisului și ale vorbirii.

înaintea lui Williams, Richard Hoggart negase și el calitatea clasei muncitoare de a se ocupa de fapte culturale în înțelesul pe care cultura îl are în practica elitelor: „în mod tradițional sau cel puțin de câteva generații, clasa

149 muncitoare a privit arta ca pe o modalitate de evaziune, ca pe ceva de care te bucuri, dar care nu este asumat ca având prea multe conexiuni cu problemele de zi cu zi. Arta este marginală, «caraghioasă» (...) viața «reală» se îndreaptă către altă direcție.“20 Este de reținut ca foarte importantă pentru conturarea domeniului trivialului afirmația că masele resping în general cultura înaltă în numele unui realism *sui generis,* că ele o condamnă în virtutea unui principiu care sună în genul „menținerea în realitate[14], în

materialitatea vieții și a problemelor cotidiene.

Pentru Leslie Fiedler, „cultura de masă este cultura populară care refuză să-și cunoască locul" .21 „Cultura vulgară contemporană este brutală și perturbă exprimarea cvasispontană a dezrădăcinaților și locuitorilor pauperi din punct de vedere cultural ai orașelor anonime/'[2] inventând mitologii care reduc la un statut controlabil amenințările științei, oroarea unui război fără limite, extensia generală a corupției într-o lume în care bazele loialității și eroismului au fost de mult timp distruse",23descrie cu patos, dar și cu luciditate Fiedler una dintre direcțiile importante ale literaturii și ale filmului american, care imaginează ficțiuni sociale, contrautopii în zona anticipației științifice, direcție ce abia se prefigura în perioada în care și-a scris cartea, dar pe care, romane și producții cinematografice, precum **Portocala mecanică, Easy Rider, Soylent Green, Dune, Matrix,** le-au reprezentat în chip exemplar de atunci și până azi. In sfârșit, dar nu în ultimul rând, o definiție care se bucură de mai mult credit în rândurile celor care se ocupă de *popular culture:* după Hebdige, aceasta este constituită dintr-un „set de artefacte disponibile la scară de masă: filme, înregistrări, articole de îmbrăcăminte, programe de televiziune, modalități de transport etc.“24

E greu să spunem că știm ce este *popular culture* după cele discutate până acum, dar e în același timp greu de spus că nu știm. Pe lângă cele de mai sus, nu sunt de omis contribuțiile anterioare, ale altor școli, la definirea domeniului. Aceasta pentru că, oricât credit am acorda 150 teoriilor contemporane despre cultura populară contemporană, este de luat obligatoriu în seamă că în fiecare epocă de când se vorbește despre artă și despre literatură a existat o cultură populară. Care era cea a sărbătorilor dionisiace, a saturnaliilor și lupercaliilor, a spectacolelor de pantomimă și de

circ ambulant, a barzilor, aezilor, scalzilor (care au făcut, de fapt, trecerea către cultura înaltă), a carnavalului și a Vicleimului, a farselor și *fabliaux-uhlor,* a sotiseriilor, a misteriilor și a *commediei dell'arte.*

Este fie o prejudecată, fie o eroare de apreciere să credem că la constituirea formelor culturii populare contribuiau toți membrii societății. Ei participau la ele, se bucurau de plăcerea oferită de acestea dar creatorii lor se selectau dintre cei care aveau talent și care dispuneau de răgaz pentru a se apleca asupra creației artistice sau a unor forme culturale în general. Aceeași eroare îi determină pe Hoggart și pe Williams să considere că activitatea creativă nu ar fi câtuși de puțin apanajul clasei muncitoare. Așa cum nici la crearea sindicatelor sau a partidelor politice moderne nu a contribuit decât ca forță de sprijin, ca bază de masă, acțiunea efectivă și mai ales concepția aprținând celor mai înzestrați cu abilități de construcție politică, cu clarviziune și, nu o dată, cu studii care le depășeau, în general, pe cele ale tovarășilor lor, așa se întâmplă și în cultura „în sens restrâns". *Grafitti,* muzica *underground,* costumațiile pentru carnaval, sloganurile care se intonează la întrecerile sportive sunt creația doar a unora dintre membrii grupului social respectiv. Tinerii, îndeosebi, sunt creatorii acestui gen de cultură, iar ei aparțin meciului, îl exprimă, se fac purtătorii valorilor lui, ei dau tonul și imprimă sensul în condițiile în care într-o anumită măsură acțiunea lor constituie și o continuare a premiselor acestui mediu dar și o ruptură față de tradiția acestuia. Tinerii sunt prin excelență creativi, manifestă tendințe de înnoire, simt nevoia să se exprime în formule artistice chiar dacă nu au educația și șlefuirea necesare (să luăm aminte doar la

151 propensiunile poetice, plastice, muzicale și așa mai departe ale adolescenților din jurul nostru) și au, în plus, timpul de care e nevoie pentru a gândi în termeni creativi, pentru a da frâu imaginației. Ceilalți fie procedează prin imitație, fie se constituie în ecoul, în corul celor cu inițiativă, fie preiau și transmit ce li se pare interesant, ce-i satisface din punct de vedere imaginativ, inventiv, ideologic. Versurile cântecelor *hip-hop,* cu încărcătura lor protestatară dar și cu limbajul lor crud, frust, indecent cel mai adesea, nu sunt creațiile celor din elită, care în acest caz se dovedesc imitatori și consumatori ai acestei culturi, ci efectiv ale tinerilor din ghetourile marilor orașe, ale celor fără lucru, ale celor care trăiesc la limita sărăciei și se comportă în conformitate cu statutul lor social. Adică se descurcă cu dificultate în chestiuni care constituie materia disciplinelor școlare, citesc cu nu prea mare ușurință, nu le spune nimic muzica lui Telemann sau Bach, nu vor avea nici răbdarea și nici capacitatea să înțeleagă mesaje artistice complexe, de genul celor cuprinse în teatrul lui Ionesco sau Beckett ori în literatura lui Michel Tournier ori John Barth. Dar, în conformitate cu atributele universale ale omului, indiferent că nu sunt prea instruiți, vor da glas impulsului lor către creativitate, vor exprima dimensiunea estetică intrinsecă ființei umanei

Cultura populară trebuie văzută ca o cultură a maselor; este vorba de acele forme artistice care se înscriu în estetica formelor de viață și care sunt create de către mase. înțelegem prin mase oamenii obișnuiți, cei care nu dețin în societate poziții sau posturi importante și pe care nașterea nu i-a plasat în zonele superioare ale ierarhiei, cei care nu pârtie pă la decizii și al căror orizont’de cultură științific este mediu, sub-mediu sau chiar foarte precar. Tot în sfera culturii populare se înscrie și cultura unor grupuri formale și informale cu tendințe de

închidere: militarii, studenții, elevii de liceu, așa-zisele găști de cartier. Sunt oamenii obișnuiți, din stradă, de la „răspântie", cei care prin tot ceea ce fac se disting de seturile de comportamente ale elitelor.

152

Valorile culturii populare, ale culturii maselor, transferate modalităților în care masele participă la cultură, sunt: bunăstarea, împlinirea sexualității, râsul, distracția, amuzamentul, tradiția fără încărcătură ideologică. Sunt, mai ales, valori ale unei compensații care merge către latura materială a vieții, iar defularea se produce pe trasee traversând sfera carnalului, a dezlănțuirii simțurilor și a obținerii unei revanșe asupra condiției umile, frustrante printr-un maximum de stare hedonistică.

Acestea vor constitui lumea trivialului, universul de așteptări și fantasmatic cu care este populată arta creată de mase.

Cum am spus undeva, în paginile de mai înainte, nu se poate pune semnul egal între *cultura maselor* și *cultura de masă.* Cultura de masă este o creație a păturilor elitare destinată maselor. Ea fructifică și pune în operă clișee și poncife, stereotipuri ale culturii înalte în cadre artistice acceptabile pentru oamenii obișnuiți, de multe ori similare celor proprii culturii populare sau acordate cu tiparele ei.

Cultura maselor dobândește și această dimensiune în cadrul sistemului ei de valori și de acceptări.^ Cultura de masă este, deci ,unul dintre etajele culturii populare. Un etaj care are concepția în altă parte decât în interiorul acesteia. „Clasele dominante iau parte la producția culturii de masă neglijând ansamblul și nivelul culturii stabilit de intelectuali, iar oamenii au acces la o cultură populară situată în afara ierarhiilor tradiționale și a criteriilor de gust pe care le încarnează" este

părerea lui Dominic Strinati, autor de studii culturale, profesor la Universitatea din Leicester^? Cultura de masă a fost și este produsă în cantități atât de mari - niciodată în istorie interesul cultural nu a fost mai puternic decât acum și aceasta pentru că masele au, cum am mai arătat, mai mult timp pentru a investi în căutarea plăcerii și în relația cu aceasta -încât se poate afirma că tot ceea ce ne înconjoară în chip de locuitori ai orașelor, cu precădere, este cultură de masă Dar procesul de aculturație pe dimensiunea culturii de masă este din ce în

153 ce mai accelerat și în lumea rurală, grație radioului și televiziunii, reclamei și a întregului „text“ socio-cultural, pe care oamenii îl decodează neîncetat și față de care de multe ori sunt determinați să aibă reacții. Esteticul ține în mare măsură de utilitatea plăcerii. Creatorii culturii de masă cunosc foarte bine mijlocul prin care să-și împlinească nevoia de plăcere și mai ales știu cum să o mențină la cote profitabile. Cultura de masă a devenit un mod de a trăi al omului ultimelor decenii. Chiar dacă, așa cum susține Dwight MacDonald, „cultura de masă este impusă din afară“.28 Ea a devenit „o forță dinamică, revoluționară, sfărâmând barierele de clasă, tradiția, dinamitând gustul și dizolvând orice distincție culturală (...) cultura de masă este foarte, foarte democratică și refuză în mod absolut orice discriminare îndreptată împotriva unor lucruri sau oameni sau între aceștia."^"

Până la apariția televiziunii și la extensia ei aproape fără rest se putea spune că, în raport cu ceea ce se întâmpla în lumea rurală, în cultura populară tradițională, prezentând un înalt grad de omogenitate, lumea urbană și cultura ei erau mult mai stratificate. Sub presiunea *mass media,* care sunt principalii vectori purtători de cultură - ca

informație, modele culturale, scheme și clișee -, lumea urbană tinde să se omogenizeze și ea. „Televiziunea, care este chintesența culturii de masă - scrie Jim Collins -, și din punctul de vedere al puterii de difuziune, și al similarității formulelor adoptate, va putea produce viziuni omogene, conforme cu cele ale unui centru.„Centrul" la care face trimitere Collins este unul abstract, care semnifică tocmai o viziune care nu este cea proprie maselor, care răspândește un tip de cultură ce este rapid asimilată și interiorizată, față de care apar comportamente și se produce chiar o viziune despre lume și despre valorile ei.

Dar, în aceeași măsură, e de remarcat și faptul că masele, oamenii obișnuiți, poporul, continuă să trăiască într-un paralelism cu aceste modele. Ele pot constitui motive de trezire a unor ambiții, de gândire la anumite standarde, pot genera un nou bovarism cultural și 154 economic, dar oamenii vor continua să petreacă la nunți în formule care sunt cele moștenite, să benchetuiască și să se dezlănțuie în petreceri la iarbă verde și să guste cântece de lume.

Vom vorbi, de aceea, alături de forme ale culturii populare tradiționale - proprii oamenilor descriși de Bahtin în cartea lui despre Rabelais - și despre aceste forme induse sau impuse^ ale culturii de masă, formând un strat al culturii populare deocamdată suprapus peste cel „natural[11], „autentic", dar pe care tind să-l înlocuiască. Sau, mai exact, să și-l subsumeze și să-l integreze, tendință evidentă în divertisment, care face tot mai mult uz - și în televiziune dar și în diferite alte formule de spectacol - de stereotipiile specifice culturii populare și mai ales de trivialul comportamentelor, limbajului și gesturilor, gustului acestui public. Acea ,,cultură populară a râsului", cum o numea Mihail Bahtin, se dovedește din ce în ce mai mult forma dominantă iar consecințele acestei dominații nu au, din păcate, potențialitățile

reglatoare și de echilibru ale artei înalte, în ciuda exceselor care i se pot reproșa acesteia de-a lungul timpului.

2. Ciclul superior al culturii

Se pot atașa claselor, păturilor sociale forme specifice de cultură? Fără îndoială că da, cu rezerva că nu se pot delimita bariere fixe și că e din ce în ce mai greu de știut care dintre clase iubește care fel de cultură. Are loc un permanent schimb de informație și de idealuri culturale; se petrece un fenomen de osmoză și de împrumut pe orizontală și pe verticală pentru că oamenii nu sunt mereu dispuși să-și respecte cu strictețe convențiile de clasă, mai ales cele care au ca obiect orientarea artistică^. Pare, de aceea, judicioasă propunerea lui Edward Shils de a discuta despre „clase culturale". Pentru Shils, care o preia idee a lui Fiedler din *„The middle against both ends ,4* unde încerca

155 să răspundă la întrebarea „Ce e rău în cultura americană de masă?“, cultura americană este divizată în trei „clase“, fiecare încarnând o viziune a culturalului: cea superioară, rafinată, la vârf, cea medie *(mediocre)* în mijloc și cea brută *(brutal),* la bază. Dar „harta culturală“, constată Shils, reducând întinderea și semnificația culturii superioare și asimilând elemente din celelalte două se modifică neîncetat.35

Dacă pentru contemporaneitate are loc un amestec al culturilor - reflex al omogenizării prin sistemul de învățământ (în ce privește tendințele aflate în zona superioară), al intervenției masive a mass media și a literaturii de consum, ca și a divertismentului și a filmului, dar și al unei coabitări care face ca o bună parte a persoanelor aflate în poziții înalte în societate să petreacă mult

timp în relații de colaborare profesională cu cele aflate pe trepte inferioare -, nu a fost așa dintotdeauna. De altminteri, puțini știu cât de mult sunt disimulate caracteristicile profunde ale vieții oamenilor din aristocrație, marea burghezie și marea finanță sub aparențele imaginilor care țin de lustrul și de convențiile democrației. Până la urmă, indiferent de interferențele ce s-ar produce, lumea va rămâne stratificată și asta în primul rând pentru că omul este dotat cu o dorință care face parte ineluctabil din definiția sa de a căuta diferențele (în paralel cu tendința către omogenitate, uniformitate, cu gustul pentru adoptarea convențiilor și regulilor; dar și simbolurile și elementele care subliniază statutul înalt țin tot de convenții și reguli) și de a le marca, a le întreține și de a găsi o satisfacție în dobândirea sau posesia lor. Nimic nu ne împiedică în mod serios să operăm distincții între clase și păt<. ri sociale și între clase și pături „culturale[41], indiferent că între primele și între cele din urmă corespondența este sau nu riguroasă.

Sub tendința către omogenizare, care e reală, dar în care trebuie să vedem mai degrabă o extensie a unui tip de cultură considerat ca răspunzând unor anumite așteptări și nevoi în momentul actual, se fac simțite mai multe alte tendințe centrifuge, care, pe de-o parte, se înscriu în 156 obișnuințele unor grupuri de a-și conserva privilegiile - desigur în formule adaptate la specificul epocii -, pe de alta, se constituie în noi direcții de marcare a diferențelor pentru grupuri sociale sau culturale care acum dobândesc conștiință de sine și se organizează, creându-și implicit suprastructura: așa-numitele minorități homosexuale, grupările feministe etc. Toate acestea se exprimă în termeni artistici: o artă pentru elite în care un artist italian vinde cutii în care se află proprnle lui fecale, opere intitulate „Excrementele artistului,' care aglomerează saci cu câlți, corapi din nylon sau lăzi cu gunoaie (Centrul Pompidou prezenta publicului un astfel de exponat

în Muzeul Național de Artă Modernă în vara anului 2002) sau una pentru minoritățile amintite, cu rafturi de librărie care conțin exclusiv cărți scrise de femei pentru femei^S ori cu literatură *gay.*

Astfel de întâlniri dintre lumea care nu e a trivialului cu lumea trivialului nu conduc automat la concepția că elitele s-au disipat în procesul de așa-numită omogenizare socială și că ele nu mai sunt nici productive artistic nici nu consumă alt fel de artă decât oamenii obișnuiți. Elitele constituie grupuri sociale restrânse, care se disting sau se consideră îndreptățite să se distingă prin superioritatea lor intelectuală, sportivă, artistică și prin originea lor sau prin poziția pe care au dobândit-o ca urmare a meritelor, averii etc. Asociem elitelor ideea de putere și, de asemenea, le considerăm, le definim în raport cu masele, cărora puterea le lipsește.

2.1 Elitele și spiritualul

Democratismul culturii și omogenitatea pe care o descria MacDonald sunt dezmințite de modalitățile de funcționare ale societății. Elitele sunt cele care răspund pentru evoluția socială, și în ceea ce are ea pozitiv, și în nereușitele ei, în aberațiile ei chiar. Elitele creează și dau tonul, proiectele lor sunt importante, creațiile lor artistice - 157 atât în chip de cultură „a elitelor[11], cât și în chip de cultură „de masă“ - răspund în cel mai înalt grad, și calitativ și cantitativ, aspirațiilor estetice, precum și așteptărilor ridicate de problemele artei ca marfă, ca produs de consum.39

Este motivul pentru care lui F.R. Leavis i se păreau neîntemeiate criticile aduse elitelor sub forma acuzelor de elitism: „Cuvântul *elitism* este produsul ignoranței, prejudecăților și al prostiei. E un cuvânt stupid, dar nu doar pentru asta este cel mai puțin potrivit cu importanța sa în progresia uzanțelor politice, ci pentru că trimite la invidie și

la impulsuri și motivații similare/[1]^®

Elitele și masele sunt, până la urmă, cei doi poli sociali în funcție de care se structurează cultura dar asupra cărora, la rândul ei, cultura se întoarce, modelându-i și remodelându-i continuu. Separația este de natură istorică și economică și se originează în diviziunea socială a muncii. Aceasta este condiția de bază care a făcut ca membrii societății care erau degrevați de corvoada muncii manuale, fizice să se poată dedica activității spirituale. „Diviziunea muncii este una dintre forțele principale ale istoriei de până acum“ suna sentința lui Engels,*care* considera că aceasta devine reală „abia din momentul în care apare diviziunea dintre munca materială și cea spirituală.“42 Pe fondul acesta al remarcabilei posibilități de a gândi și a construi în lumea ideilor și a artei s-a putut produce evoluția umanității. „Paradoxul constă în calitatea civilizatorie tocmai a acestei răni adânci în ființa umanității - scrie Ion lanoși una etic nedreaptă dar economic - cel puțin pentru moment - obligatorie (...) Logica istoriei îi convinge - dacă nu pe cei nemijlocit implicați în desfășurări, în orice caz pe cei capabili a le recontempla - asupra inevitabilității polarizărilor născătoare de specialități și de măiestrii speciale.“43

Societatea este divizată, până la urmă, cum spuneam, oricâte interferențe și mutații am identifica. Și ea va rămâne întotdeauna așa. De-a lungul mileniilor s-au putut produce 158 selecții care au dus la menținerea unui nucleu restrâns de personalități creatoare, a căror putere a creierului depășește cu mult posibilitățile medii. Prin capacitatea excepțională a acestora de a proiecta gândirea asupra lumii fizice și spirituale, convertind cunoașterea în modele teoretice și filosofice sofisticate, de cele mai multe ori inaccesibile contemporanilor lor, ei constituie permanent acel motor de care devenirea spirituală

dar și materială nu se poate dispensa.^

Nu este de acceptat ideea omogenității elitelor. Doar o parte dintre acestea se ocupă cu creația care are legătură cu artele și doar o parte are acces - din motive care țin și de specializarea creierului, și de educație, și de submediul în care evoluează și de predispoziții - la arta înaltă. Unii dintre membrii claselor superioare se conformează din snobism^ sau din același spirit conformist care este comun tuturor claselor și grupurilor sociale. Arta înaltă e o valoare de grup pentru elite, dar nu toți o pot gusta cu adevărat. Din acest motiv, cum am arătat și mai înainte, unora le sunt mai aproape creațiile destinate consumului. Apare, așadar, o stratificare în interiorul acestor categorii mari pe care le-am desemnat și pe care am operat distincțiile: masele și elitele. „Nicăieri pe suprafața globului populația capabilă să se ridice la creație și consum superior de literatură nu este educată și nici în situația să atingă această atitudine în întregimea ei, ci numai prin fracțiuni mai mult sau mai puțin importante din cuprinsul ei. Diferite categorii sociale (nu numai clasiale ci și profesionale, de școlarizare, așezare, sex, vârstă, naționalitate etc.) se găsesc la nivele literare foarte diferite, iar unele, cum arată limpede toate statisticile analfabetismului și ale gradelor de școlarizare, se găsesc încă sub nivelul literaturii culte" scrie Traian Herseni într-o carte apărută în urmă cu trei decenii, dar ale cărei idei, acolo unde paginile nu sunt asezonate cu obligatorii clișee ale propagandei timpului, rămân actuale.

Masele au setul propriu de valori - între care cele artistice, estetice -, elitele au setul lor de valori. între acestea, sunt de reținut pentru chestiunea care ne

159 interesează: estetismul, rafinamentul, înclinația spre insolit și noutate, către exotism, stranietate, către șocant și irepetabil, către cunoaștere și desăvârșire de sine prin introspecție

și prin lărgirea capacității de a pătrunde în universul interior al omului în general. Două valori pe care nu le întâlnim în setul acelora ale maselor sunt eroismul și onoarea. Pentru elitele tradiționale, acestea sunt valori efective, care guvernează viața și sensul ei. Pentru mase, acestea țin de valorile compensatorii pe care le caută în literatură. Literatura eroică apare mai puțin importantă persoanelor de condiție înaltă decât celor de condiție burgheză sau de-a dreptul umilă, pentru care e mai important ceea ce Jauss numește „sindromul de identificare estetică".47 Nobilii s-au bătut în războaie sau în turnire pentru glorie și pentru plăcerea de a se lupta, pentru a-și sublinia statutul de clasă și a-și împlini aspirațiile spre autorealizare. Țărănimea, târgoveții s-au luptat de nevoie sau pentru că au fost obligați de sistemele de mobilizare și recrutare. 48 Elitele de azi tind, în această privință, către o apropiere din ce în ce mai mare de comportamentul și idealurile maselor, în vreme ce tineri provenind din clasele de jos (mai ales de la epoca napoleoniană încoace, dar cu deosebire după primul război mondial, care a îngropat definitiv, prin proporțiile absurde ale carnagiului care s-a produs, cel mai mare din istorie, acest ideal cavaleresc promovat în istorie de către cei din clasele de sus) manifestă o tot mai marcată propensiune către cariera armelor. Mobilurile acestui transfer de ideal nu intră însă în țelul rândurilor de față.

Idealurile sociale ai' condus și la formule artistice,, stiluri, genuri. Tot ceea ce a constituit și constituie literatură, artă înaltă este rezultatul efortului creativ al elitelor. Elitele creatoare nu îndeplinesc criteriul de bogăție presupus de definiție, dar ele sunt acceptate de cercurile înalte, cultivate chiar, pentru că artiștii reușesc să materializeze cel mai bine în operele lor universul

fantasmatic al aristocrației, în sens foarte larg, și dețin, cel 160
mai adesea, și manierele corespunzătoare, cerute de cercurile elitare. Să-l numim doar pe Vincent Voiture, unul dintre poeții care frecventau saloanele literare ale veacului al XVII-lea, reușind să se introducă și să se facă acceptat și apreciat în lumea bună datorită înzestrării sale literare dar și aptitudinii de a adopta manierele și convențiile cerute.49 Elitele au creat și au fost consumatorii artei înalte, gustul și exigențele lor au forjat retorica, genurile și speciile literare și le-au conferit dinamism, tot elitele au procedat la înfrumusețarea formelor de viață, estetizând cât mai mult posibil. în domeniul acesta, forma cea mai sofisticată a fost eticheta, „o constantă punere în scenă a vieții ca și a morții“, o adevărată „extensie a retoricii" consemnează un istoric al literaturii secolului al XVII-lea, Jacques Truchet.^O După Marie-TherUse Hipp, regulile protocolului aveau o valoare profund simbolică, „traducând o realitate interioară, îngăduind să se acorde fiecăruia ceea ce i se cuvine; ele nu erau menite doar să satisfacă vanitatea; a le fi abolit ar fi însemnat abolirea nobilimii înseși, ca armătură a Statului. “51

Manierele, mentalitățile, codurile culturale fac parte, iată, din esența unei clase sociale, a unei clase culturale în aceeași măsură. Eufemismele, perifrazele, alegorismul etichetei, ca și al manifestărilor organizate în grădinile de la Versailles sau la castelele aristocraților celor mai bogați și mai ambițioși (jocuri de apă, jocuri de artificii, tablouri vivante în care marchizii, marchizele, conții, contesele și alți curteni se costumau în personaje mitologice sau în păstori din Arcadia) constituiau expresii ale unor spirite care tindeau către ceea ce e- înalt și frumos. Cu exagerările care se petrec atunci când astfel de propensiuni sunt absolutizate, iar practicanții lor suferă de un fel de „patologie a lecturii“.52 Două

forme culturale au constituit expresia acestor manifestări excesive ale estetismului și ale normării vieții și artei după criterii subordonate frumosului: prețiozitatea și academismul. E de ajuns să creionăm câteva trăsături ale stilului prețios pentru a urmări orientările și

161 consecințele unei astfel de ideologii literare care și-a pus amprenta asupra formelor de viață.

Persoanele care practicau stilul prețios țineau să se distingă prin demnitatea comportărilor, prin eleganță și prin ținută și printr-o elaborată puritate a limbajului. Efortul intelectual susținut al acestei aristocrații de spirit era dirijat spre sprijinul pe cultură pentru a reuși exprimarea într-un mod cât mai particular cu putință a lucrurilor care țineau, în fond, de banalitate. Așa încât, grație saloanelor unde se întâlneau Catherine de Vivonne, ducesă de Rambouillet, Domnișoara de Montpensier, Domnișoara de Sully, Domnișoara de Scudery, Doamna Scarron (viitoarea doamnă de Maintenon), Ducele d’Enghien, Ducele de Montausier, Georges de Scudery, Voiture, Scarron, Ducele de la Rochefoucauld, Richelieu, la un moment dat, pe vremea când era numai episcop de Luțon, și mulți alții, s-a format un stil, o manieră care au influențat dezvoltarea limbii franceze și înflorirea unei particularități de a vorbi și de a scrie caracterizată prin apelul la metafore, la o retorică sofisticată (adesea hilară; nu întâmplător MoliDre ridiculizează fasoanele unor astfel de personaje într-o cunoscută comedie), participanții investind mult în arta conversației. Dar și literatura a fost cultivată în formule tipice în aceste saloane: madrigale, epigrame, o specie de poezie numită blazon și altele.

Saloanele prețioaselor au constituit un moment de maximă artificialitate a limbajului și a

retoricii textului literar. Emfaza și înfrumusețarea exagerată erau la ele acasă în conversațiile și în stilul scriitorilor care frecventau aceste saloane. Totul în limbajul lor era neapărat frumos, nobil, patetic dar platonic, atingea sau era atins de aripa divinului, personajele sunt pline de virtuți și viața lor e un triumf continuu asupra oricăror inamiciții. Vom regăsi această emfază, această aglomerare de detalii mișcătoare, înălțătoare în romanul de consum al secolului al XIX-lea și al XX-lea.[53] 162

Elitele au căutat să imprime vieții lor un aspect care să țină mai mult de spiritual decât de material.^ Elitele au fost atrase de ideal și idealitate, iar masele, din contrIZI, de jubilația carnalului, a materialității. Lupta dîntre spirit și trup s-a dat nu numai sub influența sau sub constrângerea preceptelor religioase. Ea aparține, prin structură și prin găsirea plăcerii în artă, celor mai multe minți artistice sau cu înclinații de artiști. „Cea mai mare nenorocire pentru un spirit este aceea de a avea un trup“, scrie Proust undeva, în **Timpul regăsit.**

Pentru oamenii din popor s-ar părea că nu era sau nu e bucurie mai mare decât aceea de a avea un trup. Și de a-i acorda cele mai puternice compensații. Pe cât e de mare interesul pentru înălțare spirituală, pentru abandonarea realităților vieții pe atât este și acela legat tocmai de aceste realități, de asumarea lor, inclusiv prin punerea într-o formulă estetică. Fie una ironic-comică, fie serioasă. Ceea ce ne trimite înapoi la realitate, la registrul inferior al societății și al culturii.

3. Ipostaze ale trivialului

Oamenii de jos sunt robuști și vitali. Ei trebuie

să fie așa pentru că pragmatismul funciar al speciei noastre le cere asta. E nevoie de forță și rezistență pentru a răspunde sarcinilor care decurg din munca fizică, brută , pe care trebuie să o depună. N-o să cădem în biologism naiv susținând că e o legătură intrinsecă între marii bolnavi și marii debili ai istoriei literaturii și artei și calitatea operei lor. Dar e neîndoios că unii și-au canalizat energia intelectuală către creație în condițiile în care erau inapți pentru un gen de muncă ce le-ar fi solicitat forța, rezistența, le-ar fi pretins o stare perfectă de sănătate.

3.1 Două moduri de existență

Fără a ne propune să explicăm legăturile care există între morală și ideile despre trivial ale unei epoci, vom fi de acord că acesta din urmă este determinat, într-o mare măsură, de normele de comportament și de exprimare. Pe această cale vom constata fluiditatea conceptului de trivial. Chiar în interiorul aceleiași perioade istorice. Avem de-a face în primul rând cu diferențe așa-zicând „de clasă“ în privința „normei'[1] trivialului. Cum observă Jean-Claude Bologne, în ***Histoire de la pudeur,*** clasele „populare" sunt, în general, ostile nudității artistice, în vreme ce clasele aristocratice se dovedesc adversare ale nudității cotidiene. Sculpturile lui Michelangelo au întâmpinat mai multă adversitate din partea poporului decât din partea autorităților civile sau ecleziastice, așa încât a fost nevoie să fie „îmbrăcate" pentru a putea fi expuse, în contextul fântânilor sau al spațiilor publice. în secolul al XVIII-lea, micii burghezi s-au scandalizat cel mai tare la picturile indiscrete ale artiștilor curții. Ceva mai târziu, Napoleon al Ill-lea a fost cel care a cerut ca operele cenzurate de

juriul pudibond al salonului oficial să fie expuse la „Salonul Refuzaților“.55

De cealaltă parte, clasele dominante, aristocrația și apoi burghezia, reglementează gesturile permise și pe cele interzise. Și tot ele condamnă băile făcute în grup sau fac să se închidă bordelurile. Este limpede, în opinia lui Bologne, că în această opoziție se poate vedea rezultatul unei educații artistice de altă factură cu privire la accesul la nuditatea „de gradul al doilea", ceea ce atribuie o aură estetică reprezentării nudității celei mai provocatoare. Goliciunea „de gradul întâi", de care omul de pe stradă se lovește zilnic, apare cu ușurință ca vulgară în ochii acelora care se mândresc de a fi depășit această condiție.^

Fără a pune sub semnul întrebării observațiile de mai sus, vom fi, totuși, de acord, cu faptul că și în rândul claselor inferioare se manifestă o atitudine dezaprobatoare față de 164 chiar această goliciune cotidiană. Cum teoreticienii aparțin, se înțelege, claselor instruite, este evident că nu prea au cum să pătrundă în profunzimea lumii „de jos“, așa încât nuanțele și regulile comportamentale ale acesteia rămân necunoscute în bună parte. Pentru cine trăiește mai mult timp în mijlocul acestor oameni pe care, din punctul de vedere al claselor dominante, îi socotim lipsiți de educație, se dezvăluie un univers la fel de bogat în cutume și tabu- uri.57 De exemplu, între marginalii bucureșteni, unde înjurătura este aproape un tic verbal, ca și injuria, de altfel, este interzisă tacit referirea la mama celui apostrofat. O astfel de îndrăzneală generează cel mai adesea o reacție punitivă. Cu toate că insul ofensat nu pune el însuși vreun preț pe persoana propriei mame. Această reacție ține, cu certitudine, de educația specifică acestei categorii sociale. Iată de ce ni se pare mai firesc să considerăm că funcționează o lege a pragurilor de trivialitate. Cu alte cuvinte, se întâlnesc sensibilități diferite la cuvinte și gesturi

care se înscriu în sfera - neclară ca limite efective, dar prin aceasta nu mai puțin puternică - a trivialului. Una dintre explicații rezidă în faptul că avem, la un moment dat, două morale cel puțin: una oficială, impusă și acceptată prin consens sau prin constrângere, și alta a claselor de jos. Durata lungă a istoriei este probabil răspunzătoare de persistența și de longevitatea celei de-a doua. Dar și condițiile efective, cum am descris mai sus.

Morala oficială evoluează mult mai rapid și își modifică încontinuu normele și toleranțele, implicit și interdicțiile. Este, de asemenea, una în care se manifestă în cel mai înalt grad ipocrizia. Uneori, morala efectivă în interiorul unei familii sau al unor cercuri se află în decalaj sau în clivaj în raport cu morala afișată în exterior, în cercul mai larg al clasei sau mediului de afaceri. Nu o dată, modul de adresare al membrilor acestor categorii este mult diferit de cel învățat la școală sau de cel preponderent folosit în familie în perioada anilor de formare. Ar fi o ilustrare a diferențelor dintre „Umbră" (șinele lui Freud, botezat

165 astfel de Jung, mai plastic și mai expresiv) și „Mască", persona, (supra-eul lui Freud, în terminologia jungiană), care structurează la nivelul fiecărui psihic normele morale și regulile exprimând condiția socială.

Este trivial, pe de-o parte, ceea ce se socotește nedemn, inaplicabil unui mediu sau unei clase educate, care este nepotrivit - fiind inferior, grosolan, vulgar, obscen - față de obiceiurile și gusturile acesteia.

Vitalitatea de care dispun, de regulă, clasele de jos se exprimă în orientarea intereselor lor și în comportamentele care vizează îndeplinirea celor mai naturale necesități. Trivialul este înainte de toate un mod de existență pe care bunele maniere și rafinamentul îl resping tocmai pentru că efortul

constant și Înclinațiile celor educați, civilizați au fost îndreptate pentru a făuri un altul, pe cât se poate de degrevat de material, de trupesc și de natural în formele lui brute. Principiul *Naturalia non sunt turpia* nu este valabil pentru lumea rafinată. „Scârba resimțită de romani față de barbari nu provenea numai din faptul că, aidoma burgunzilor, își ungeau părul cu unt rânced și că duhneau a usturoi și ceapă, ci și pentru că erau «îmbrăcați cu blănuri», semn clar de sălbăticie în ochii romanilor", scrie Michel Rouche despre moravurile societății antice romane^ și putem interpreta aceste rânduri drept o mostră edificatoare despre ceea ce opune cele două lumi, cea ajunsă la un nivel de eliberare de servituțile animalice ale corpului și de cea rămasă la obiceiuri și mentalități vechi, legate de îngrijirea acestuia. Civilizație *versus* barbarie, rafinamentul contra brutalității, spiritualizarea vieții și estetizarea ei contra materialității ei informe, grosolane, primitive.^

Aceasta face că din toate timpurile de când se manifestă tendința melioristă a omului, grija pentru educație și pentru manierele bune a fost o constantă. Câteodată, aceste maniere au luat forme aberante din punctul de vedere al lumii de azi. Brillat-Savarin era uimit de poziția în care stăteau romanii la ospețe, apreciind cu justețe că a ședea culcat, sprijinit într-un cot, la masă, 166 implică și eforturi fizice intense și dificultăți ale digestiei.^ Dar, acesta era *bon* ton-ul. După cum batista era folosită la romani numai pentru ștergerea transpirației; a o fi utilizat pentru ștergerea nasului era considerat semn de proastă creștere.

De-a lungul timpului au apărut mereu cărți de bune maniere. Unele au făcut epocă, precum **Grobianus,** a lui Friedrich Dedekind, altele au fost doar îndreptare pur și simplu, mici manuale de estetizare a vieții dar și de de- trivializare.61

Manierele alese au fost în toate timpurile

obsesia a celor mai mulți dintre membrii elitelor sociale. Este semn de rafinament pentru o femeie, de pildă, să se machieze, să folosească parfumuri, să își vopsească părul și unghiile. Aceasta face parte din ceea ce am numi estetică a cotidianului (de fapt, din estetizarea vieții). Se distinge rapid o femeie de condiție joasă atunci când folosește fardurile, lacul de unghii, parfumul după lipsa de gust în asortarea culorilor cu vetimentația și cu tipul de ten, cu momentul zilei sau cu ocazia pentru care se machiază, după stridența acestora și după cantitatea de coloniale sau alte produse similare. Trivialului îi este propriu țipătorul, stridența, ostentația violentă în ceea ce ține de înfrumusețare. Artificialul nu este niciodată corect manipulat de mediul trivial, a cărui naturalețe nu știe să îmblânzească, să umanizeze artefactele.

Elitele privesc cu dispreț către trivial și către oamenii aparținând acestei lumi, dar cu interes pentru manifestările ei artistice, în vreme ce oamenii obișnuiți privesc cu admirație către modul de /iață și filosofia elitelor,^ dar îi prețuiesc mai puțin arta sau chiar o desconsideră total, considerând-o inferioară din punctul de vedere al principiului realității, la care ei subscriu inconștient și extrem de atașat.^

„Trivialilor" nu le este străin sentimentul de superioritate și de dispreț, tradițional atașat elitelor. Dimpotrivă, în lumea lor, structurată pe modelele naturii

167 mai vizibil, mai marcat decât aceea a elitelor (care au găsit forme de disimulare a agresivității și dominației),^ ei sunt într-o permanentă luptă, într-o întrecere pentru a dobândi sau a menține un rol cât mai însemnat în cadrul comunității și pentru a-și exprima, în același timp, față de sine, propria valoare și propriul sentiment de superioritate.

Trivialul reprezintă o formă de manifestare a

superiorității atunci când alte mijloace - rangul indicat de vestimentație, prestigiul cuvenit ori presupus ca fiind cuvenit în urma anumitor merite - se dovedesc ineficace. Trivialul este o formă de coborâre a celuilalt prin cuvinte sau gesturi care au sensuri scabroase, obscene, sunt sexualicește devalorizante și au semnificația reducerii la insignifiant, degradant, demn de dispreț prin asocierea unor atribute negativ-valorizatoare sau punerea în contexte fictive ori reale alături de acestea.$$

El se sprijină pe sugestia conținută în gesturi, mimică, vocabular și pe sugestibilitatea (bazată pe cunoașterea și situarea în aceeași poziție față de coduri), a celuilalt sau a celorlalți. O glumă cu înțelesuri pe care cel insultat nu le cunoaște nu-și atinge efectul, o injurie proferată în altă limbă decât cea a „victimei" (un truc la care trivialii recurg adesea, conștienți însă că e numai o modalitate de a-și asigura lor înșile o compensație, lăsându-1 pe celălalt să creadă că nu s-a întâmplat nimic) nu-și ating ținta.

Trivialul este o violare a intimității, din punctul de vedere al relației dintre două persoane. Nu se poate vorbi de trivial când intimitatea este păstrată sau protejată. A povesti despre un act sexual surprins din întâmplare ori spiona^ ține de trivial. Chiar și atunci câ .d unul sau ambii parteneri recurg la „trădare" prin relatarea celor întâmplate.

O insultă, o înjosire sunt, în fond, acte prin care se coboară statutul cuiva, se prejudiciază convingerile sale morale sau convingerile pe care le are cu privire la propria valoare. Vorbim despre intimitate în cazul unei persoane sau a unui cuplu ori a două persoane aflate într-o relație 168 bazată pe aspecte fiziologice și care reclamă acord reciproc sau acceptarea unui grup. Pentru participanții la o partuză nimic din ceea ce se petrece acolo nu este trivial. Trivialul apare dintr-o

privire exterioară, din apariția sau insinuarea unui intrus, din spionare, din trădarea secretului unor acte care nu se înscriu în ceea ce morala oficial acceptată îngăduie. Caz în care avem un conflict între binele individual și ceea ce este binele din punctul de vedere al convenției. Violarea intimității rupe echilibrul pe care secretul îl menține și trivialul se instalează în această falie și în opbrobriul care survine.

Trivialul este o manifestare a materialității unei relații, este legat de substanțialitatea omului ca parte a naturii, în fiziologia și în limitele sale biologice. De aceea, referirile la relațiile sexuale, la digestie, la organele care țin de acestea dobândesc conotații sau semnificații triviale în contexte care nu sunt strict comunicativ-pragmatice (de exemplu, anamneza unui pacient făcută de un medic internist care trebuie să cunoască aspectul și frecvența scaunelor, să zicem).

3.2 Gesturi și practici

Disociem între un trivial natural sau non-artistic și un trivial cu intenționalitate estetică. Din prima categorie fac parte actele cotidiene, gesturile, injuriile necontrolate din timpul unei altercații, expresiile familiare ce trimit la părți anatomice sau la satisfacerea necesităților fiziologice și care fac parte din vocabularul curent al cliselor de jos folosite în contexte neutre, care nu le conotează simboluri, nu au ton ironic, ilar decât în situații anumite. în cea de-a doua înscriem diferitele forme și genuri de artă sau de divertisment care uzează de universul imagistic, mental, lexical al lumii de jos sau care în întregime se încadrează acestui univers. De asemenea, injuriile și expresiile necuviincioase sunt marcate de căutarea unor valențe care

169 să le confere o anumită unicitate, stil, expresivitate, să le crească eficacitaea asigurând superioritaea celui care le rostește. Intenționalitatea estetică are diferite grade, fapt cât se poate de lesne observabil în pronunțata diferență de valoare între opere. De exemplu, nimeni nu ezită a aprecia **Decameronul** lui Boccaccio drept operă autentică, în vreme ce cărțile din seria **Emanuelle,** de Emanuelle Arsan, sunt subliteratură. Descoperim intenționalitate estetică și într-o întâmplare povestită cuiva ca și într-o anecdotă decoltată. Stilul narării, mijloacele de captare a auditoriului, care se poate reduce la un singur interlocutor (tonul, gesturile, accentele, mimica, vocabularul, tehnica suspansului, poanta), altfel spus retorica inerentă unor astfel de relatări le fac apte de a fi încadrate în seria acelora cu intenționalitate estetică. Mai ales că scopul urmărit este cel mai adesea crearea unei plăceri, a unei delectări puternic încărcate estetic.

Trivialul non-artistic poate fi non-verbal sau verbal, în perimetrul trivialului non-verbal elementul cel mai important îl constituie gesturile triviale. Unele nu sunt îndreptate contra cuiva precis, ci au rol pur compensatoriu, ele putând fi adresate unei instanțe imaginare sau abstracte, considerată vinovată de producerea unei situații nedorite. Altele vizează explicit un interlocutor sau mai mulți, un adversar sau mai mulți. Printre acestea, celebrul *bras d'honneur* (constând în frângerea mâinii din cot cu antebrațul celeilalte),$$ arătarea cotului, trecerea degetului mare printre arătător și degetul mijlociu, arătarea către părțile anatomice, cu deosebire către posterior,*^ scosul limbii, imitarea liiuullui, poziționarea degetului mijlociu mai în interior și orizontal față de celelalte semnificând actul coital. Lista este lungă și nu e vreun motiv să o continuăm, întrucât cele arătate până aici sunt cunoscute de către toată lumea.

Alte gesturi par neutre din punctul de vedere al agresivității dar intră tot în sfera trivialului: suflatul nasului pe stradă, fără batistă, căscatul fără a pune palma la gură (în 170 mediile înalte căscatul însuși e un gest nepermis), ștersul transpirației cu palma, tușitul sau strănutul fără batistă, arătatul cu degetul precum și multe alte gesturi care încalcă normele de politețe, diferite adesea în funcție de cultura căreia îi aparțin cei care le comit sau le evaluează.^ Aici sunt de nuanțat cel puțin două aspecte. Gestul, ca fapt antropologic, chiar dacă l-am încadra drept neutru față de aspectele agresivității, este extrem de important pentru sfera realațiilor umane. Pentru că el înglobează un coeficient înalt de simbolizare, adesea este socotit ca având putere evocatoare, întemeietoare, forță magică. Totodată, nu e de neglijat circumstanța în care, pentru reprezentanții claselor educate, un gest grosolan, oricare ar fi, este receptat ca o insultă sau ca o agresiune, fiindcă prin manifestarea lui se diminuează sentimentul de securitate, autorul fiind evaluat în subconștient ca străin de grup și de valorile lui și, implicit, ca posibil dușman.^

Sunt de considerat, tot în această ordine, actele triviale: vorbirea cu voce tare, nereprimarea în public a unor zgomote și manifestări care însoțesc procesului de digestie (plescăitul în timpul mestecării alimentelor, sorbitul din lingură sau din ceașcă, eructația, eliminarea gazelor intestinale), nerespectarea regulilor la masă. în unele culturi se consideră de prost gust chiar și nedisimularea aspectelor provocate de o boală sau o suferință oarecare. Pe de altă parte, în altele, tot ce ține de digestie, de boală este pe față, nu se trece în zona secretului. De aici decurge o caracteristică esențială a diferenței dintre cultura înaltă și trivial. Dacă celei dintâi îi este specific ezoterismul, celui de-al doilea îi este propriu ex Jterismul.

O serie de situații se înscriu în paradigma

trivialului. Cele mai comune ar fi, probabil, cele în care cineva cade. Doar în rare cazuri o alunecare a cuiva pe gheață, pe suprafața lucioasă a parchetului nu stârnește râsul. Ce să mai spunem când cineva calcă sau cade în noroi ori în fecale?! Unele situații sunt „comice de drept“, cum ar fi spus Bergson.70 Dar nu întotdeauna râsul vine din

„mecanica placată asupra viului"/^ Sunt de luat în seamă și explicațiile lui Freud cu privire la economia de efort în evaluarea discrepanțelor dintre o aparență și o dezvăluire, „dintre consumul nostru de așteptare și consumul cerut de înțelegerea a ceea ce a rămas identic, comparație în care superioritatea consumului de așteptare se bazează pe observarea diversității individuale și a plasticității ființelor vii“7/

în virtutea acestei plasticități, a capacității de a identifica asemănări și deosebiri între om și tot felul de alte făpturi, de a-i atribui acesteia însușiri care au legătură chiar cu natura și cosmicul, se produce un fenomen invers antropomorfizării/-^ când ființa umană suferă o degradare. Situațiile triviale sunt acelea care nu se potrivesc nici cu rangul înalt al unei persoane (domnitorul Dimitrie Cantemir nevoit, după cum se spune, să se ascundă de urmărirea turcilor sub faldurile largi ale rochiei țarinei; închiderea mareșalului Ion Antonescu, imediat după arestare în dulapul cu timbre al regelui), dar nici cu o serie de norme acceptate la scară generală (în romanul **Zodia scafandrului,** Mircea Nedelciu are o scenă în care vorbește despre copiii de la țară care spionau femeile și fetele - uneori mame și surori - în timp ce-și făceau nevoile sau se scăldau la gârlă). Numai unele situații triviale sunt comice. Violul este o umilire prin supunerea la animalitate, este un act resimțit ca rușinos și înjositor (una dintre doamnele Țării Românești, violată de un pașă, se apropie de boieri,

după ce fu eliberată, strigând, după cum spune cronicarul: „Boieri, m-au rușinat păgânul!..."), ca și supunerea la unele torturi legate de sexualitate (colonelul Lawrence violat cu coada unui bici de torționarii săi turci în timpul captivității) sau de alte aberații (obligarea la consumul excrementelor, de pildă).

Trivialul verbal are multiple forme de manifestare. Am început prin a spune că un comportament trivial poate fi generat de nevoia de manifestare a sentimentului de superioritate. A-l înjura pe celălalt, a-1 osândi prin asocierea 172 la persoana lui a unor nume de animale socotite ignobile (porcul, vaca, boul, măgarul în cultura noastră europeană) este o practică obișnuită în lumea trivială. Trivialul se revarsă în aceste cazuri în ironie și în comic. „Descoperirea puterii de a face ca semenii noștri să devină comici ne-a oferit un mijloc neașteptat de a obține plăcerea comică și a dat naștere unei tehnici foarte rafinate[41] enunță Sigmund Freud, intuind că în râsul *de* cineva constă o modalitate capitală de asigurare a superiorității.^ Or, nici o metodă nu e mai eficace decât aceea de a atribui cuiva asemănări cu obiecte sau cu ființe ignobile.^ Este actul de trivializare cel mai frecvent, poate.

Este modalitatea prin care se exprimă trivialul verbal. A-ți bate joc de cineva este o formă de atac și, în condițiile ritualizării comportamentelor în cadrul societăților de pe orice treaptă de civilizație, este în același timp o strategie de evitare a confruntării fizice. Avem de-a face cu o formă verbală de agresiune, cum o numesc antropologii. Exprimarea în acest mod a agresivității, a dorinței de a impune dominația sau de a pedepsi se înscrie în actele individuale; nu se poate afirma despre o autoritate sau o instituție că procedează în mod trivial cu cetățenii sau cu anumite grupuri. Chiar dacă unele pedepse care au fost consemnate de-a lungul istoriei pot fi înjositoare: expunerea la

stâlpul infamiei, biciuirea, flagelarea, atașarea unor poveri etc7?

Probabil că în unele cazuri expresiile verbale sunt relicte ale unor comportamente sau ritualuri de înjosire valorizate într-o epocă mai veche. Așa cum la Roma se practicau așa-numitele *ludibrium,* manifestății care constau în supunerea cuiva - a prizonierilor de rang înalt, de exemplu - la batjocuri fizice și verbale.78 într-un roman de James Clavell, ***Shdgun,*** un daimyo, Omi-san, urinează pe marinarul englez John Blacktorne (țintuit zdravăn la pământ de doi samurai), care-1 înfruntase cu câteva minute mai devreme, subliniindu-și puterea prin umilirea adeversarului învins. Etologii ar vedea în acest gest

173 reminiscențe ale unuia de marcare a teritoriului și de bună seamă că au dreptate. La specia umană astfel de *pattern-\iri* comportamentale se modifică și preiau noi semnificații.

Insulta și injuria sunt procedee eficace prin care superioritatea cuiva tinde să se afirme. Sunt întrebuințate cuvinte degradante, se apelează la expresii grosiere, cărora nu le lipsește plasticitatea și inventivitatea, ba dimpotrivă. Un lexic desemnând, cum am arătat mai sus, animale dintre cele mai disprețuite, materii dintre cele mai scârboase este pus la treabă laolaltă cu denumirile „verzi“ ale organelor anatomice, invocate în sintagme care toate conduc la umilirea celui vizat7$ Alături de injurii se întâlnește ocara, o formă degradată a blestemului, care este, la rândul lui o formă degradată a afuriseniei, redusă lexical la minimum.

înjurătura face parte dintr-un arsenal de luptă indispensabil trivialilor. Panoplia ei variază de la apelul la părinți (în general mama), la zeii tribului (înjurătura „dumnezeii mă-tii“, larg folosită în

România, este desigur o reminiscență a vremurilor arhaice, când zeii unui trib aflat în curs de tranșare a unei dominații trebuia să prevaleze asupra zeilor tribului celuilalt)^, de la trimiterea către locul matern prin care victima a venit pe lume (ceea ce este egal cu aneantizarea respectivului, cu dorința de a-1 reduce la nimic, a-1 retrimite starea de increat, dar printr-o „poartă“ valorizată negativ) la cele mai neașteptate alte locuri. în toate cazurile, folosirea cuvintelor injurioase este probă de putere, și pentru femei și pentru bărbați. După cum e de consemnat și faptul că în societatea mai veche era obiceiul ca băieții să înjure de mici, acesta fiind considerat un atribut al masculinității.^^

Tot trivialului îi aparține și limbajul argotic. în principiu, acesta e o vorbire paralelă, cu rol de disimulare, pentru neinițiați, a mesajului, în vederea asigurării secretului atunci când se pun la cale acțiuni de jaf, tâlhărie și așa mai departe și pentru a comunica nestingheriți în prezența gardienilor. Paginile scrise despre argou de Victor Hugo în **Mizerabilii** și-au păstrat actualitatea,^ în ciuda 174 faptului că argoul are o dinamică mult mai accentuată decât a lexicului general, multe cuvinte și expresii nerezistând decât o scurtă perioadă de timp, câțiva ani poate.

Argotinii sunt marginali, triviali care fac parte din cele mai de jos medii. Ei au dezvoltat un lexic și expresii care nu sunt în uzul celorlalți și care, deși maschează mesaje, nu o fac în sensul frumos. Argoul este expresia cacofoniei, a grosolanului; atunci când un cuvânt din vorbirea familiară este valorizat ca urât, în argou el sună și mai urât, întrucât argotinii dau de obicei alte nume pentru noțiuni, cuvinte, lucruri care fac parte din vocabularul „crud“, întrecându-se a le găsi vocabule mai „grele", conform unui procedeu ce ține de invenția lexicală ca și de regimul tropilor. Un caz aparte îl constituie argoul militar, dezvoltat, probabil, mai întâi sub influența unor marginali

care și-au găsit refugiul în armată în vremea când înrolarea absolvea de urmărirea justitiției, apoi sub influența mentalității adolescentine, adolescenții fiind mari vorbitori și amatori de argou, și, în fine, din nevoia de a disimula mesaje față de o autoritate care poate fi oricând prezentă și auzi comentariile nefavorabile ale soldaților și elevilor militari). Este de recunoscut o mare poeticitate acestui tip de limbaj, care vine din faptul că argoul este invenție lexicală, se conformează regulilor de derivare și de simbolizare ale limbii și produce foarte adesea plăcere celor care-1 folosesc. Francois Villon a scris balade în argou homosexual, prin urmare un tip aparte de vorbire paralelă în cadrul segmentului argotic. Sunt de menționat infuziunile de argou din opera lui **M.R.** Paraschivescu, din **Cântice țigăn'ști** și din câteva poezii ale lui Romulus Vulpescu, ciclul de poezii apărute postum și intitulate **Argotice,** al lui Nichita Stănescu, precum și volumul de balade scrise în argou, având atașate glosare argotice redactate după tehnica dicționarelor de argou franceze, **Pe muchie de șurittț.** subintitulat **Cânturi de ocnă,** de Gheorghe Astaloș. Productivitatea poetică a argoului nu este exploatată numai de către poeții literaturii culte. Lazăr Șăineanu informează

175 că misterele medievale erau impregnate de argou și că era normal să fie așa, de vreme ce se adresau unui public provenit cu precădere din mediile joase.

Nu sunt de lăsat la o parte interjecțiile triviale. Acele „dizarmonii“ care imită zgomote din sfera actelor triviale sau trimit la acestea prin sugestie bazată pe asemănare fonică. Nu le enumăr aici, observațiile mele arătând că și cei mai pudibonzi dintre oameni folosesc, măcar din când în când interjecții gen „scârț-pârț“ sau chiar cuvinte derivate din interjecții; am putut auzi nu chiar de

puține ori intelectuali subțiri din România rostind : „cutare afacere sau cutare inițiativă s-a fâsâit“.

Un capitol aparte de manifestare a trivialului îl reprezintă acela al onomasticii. Punctul de plecare pare să-l constituie poreclele. Care porecle sunt cel mai adesea (când nu trimit la succese ale individului căruia i se atașează, precum cognomenele împăraților și generalilor romani: Africanus, Dacicus, Sauromates etc.) de natură să marcheze un defect fizic cau psihic al cuiva, să amintească de o împrejurare în care acesta s-a aflat într-o poziție inferioară ori arătând disprețul sau dezaprobarea pentru ocupația insului cu pricina, asociindu-se, ca și în cazul insultelor cuvinte sau calificative minimalizatoare, degradante. Unele porecle au devenit nume, iar unele nume nu au fost de la început considerate triviale, au devenit cu timpul din cauza schimbării de optică în privința frumuseții sau urâțeniei unor cuvinte sau prin treceera lor în registrul trivial din cauza schimbării moravurilor.

Paremiologia, un domeniu rezervat, nu-i așa?, înțelepciunii celei ;aai adânci, nu scapă de influențele limbajului crud. Mai toate popoarele europene au proverbe sau zicale exprimate în cuvinte triviale.86 E mai presus de orice îndoială că ele cuprind, ca și corpus-ul general al acestei formule de filosofie concentrată o experiență de viață profundă și utilă, dar pe cât sunt de inteligente și de sclipitoare, pe cât le considerăm de educative (în sens larg), pe atât trebuie să ne și ferim să amestecăm orice proverb și 176 orice zicătoare în discursul care nu se adresează unui cerc restrâns de persoane familiare. Fiecare știe și întrebuințează din când în când vreo duzină de astfel de pilule de gândire înaltă exprimată în termeni joși.

Cu atât mai puțin putem pretinde să le includem - pentru valoarea lor formativă - în vreo antologie destinată copiilor și tinerilor, teoretic

principalii beneficiari ai învățăturilor conținute în proverbe. Ca și, de asemenea, o sumedenie de expresii de toată ziua ce în ruptul capului nu apar în contexte oficiale. Ele invocă actul urinării, al defecației, fac trimitere la actul sexual. Multe au rol compensatoriu, cum am mai spus, de asigurare a unei defulări, a unei detensionări, și niciodată nu sunt simple ticuri verbale, cum se mai crede. Aceste expresii denunță fără greș o gândire și o atitudine de dispreț subiacent, o supraapreciere de sine din partea celui care vorbește. Nu o dată sunt folosite pentru diminuarea importanței unor situații, persoane, lucruri^ („mi se fâlfâie[44], de pildă, pentru a face cunoscut că respectivului nu-i pasă de consecințele unei acțiuni, dar se pot înșira și exemple din alte limbi).

Tot în vocabularul zilnic se întâlnesc și cuvintele sau frazele cu conotație sexuală (foarte adesea cu trimitere la potență) sau scatologică, un vocabular neutru care, în contexte specifice, devine aluziv. Ele fac parte din așa- numita vorbire „în doi peri“. Se pot repera la toate culturile, probabil, de vreme ce pentru cultura europeană, cea japoneză și cea chineză am izbutit să capăt informații, dar un film tunisian, **Halfaouine,** al regizorului Ferid Boughedir, m-a făcut să înțeleg o dată în plus că sunt comune și lumii arabe. Sunt binecunoscute în toate aceste culturi glumele în care vocabule precum „castravete[11] sunt substitute pentru numele organului sexual masculin sau „cutremur[14], pentru actul sexual.

Enumăr toate acestea (doar extrem de sumar; am strâns de-a lungul anilor un material relativ bogat și cel puțin interesant, care ar merita poate o tratare specială) nu de dragul inventarului ci pentru că ele intră nemijlocit în

177 materia literară și artistică, devin importante pentru ceea ce se întâmplă în spațiul operei și în

procesul de receptare.

3.3 Carnavalescul - un teritoriu al tranziție către artă

Un teritoriu privilegiat al menifestării trivialului din perspectiva transgresiei actelor și lexicului, ceremonialurilor specifice acestuia către estetic, pe calea estetizării vieții cu ajutorul spiritului ludic, îl constituie carnavalescul. Carnavalul este o sărbătoare în care lumea se întoarce pe dos. Povestind istoria comică și sângeroasă în final a unei astfel de manifestări într-o localitate din Provence în plină Renaștere, Le Roy Ladurie, vorbește despre momentul culminat al acestei desfășurări de vitalitate, tradiție, ingeniozitate, burlesc și caricatură ca despre „ritul suprem și tipic carnavalesc al inversării.

Carnavalul desemnează o perioadă situată între ziua arătării Domnului și adorarea lui de către Regii Magi și Miercurea Cenușii, adică între 6 ianurie, în calendarul catolic, și prima zi a postului Paștelui. Este un timp al sărbătorii și al dezlănțuirii maxime a veseliei și vitalității, un timp al permisivității maxime. Comportamente licențioase sau ireverențioase, altminteri blamate de morala publică, devin pentru scurt timp nota generală și tot ceea ce se petrece se înscrie într-un ritual laic *(nota bene,* carnavalul avea încuviințarea bisericii) de manifestare a pulsiunilor și de exprimare a libertății. Carnavalul include folosirea măștilor, defilări cu măști și cu diferite dispozitive alegorice, o sumă de concursuri și întrece i comice, variind de la țară la țară sau de la zonă la zonă.

Funcțiile carnavalului au fost descrise cu pătrunderea necesară și cu examinarea unui material apt să reconstituie și fundalul și mutitudinea de ipostazieri, de către Mihail Bahtin într-o lucrare fundamentală pentru istoria culturii.

Funcțiile acestea sunt legate, în esență, de subminarea ordinii stabilite și instaurarea unei utopii sociale, în care 178 valorile se răstoarnă și îngăduie glume la adresa autorităților, comportamente obscene sau scatologice. Reținem că rolul carnavalului era, în viziunea lui Bahtin dar nu numai a lui, și acela de a elimina tensiunile sociale dintre clasele dominante și clasele inferioare, asigurând, în acest fel, posibilitatea ca ordinea existentă să funcționeze așa cum fusese stabilită, pe tot parcursul anului.89

Carnavalul face trecerea către artă, așa cum enunțam mai sus, prin aceea că el constituie un scenariu, animă inventivitatea și creează roluri care trebuie jucate de către participanți: alegerea regelui nebunilor și manifestările „curții" acestuia, a reginei balului, prinderea unor animale sau păsări care se capătă drept premiu, diferite alte jocuri.

Carnavalul este o sărbătoare a celor mulți, a poporului, a săracilor, a celor de jos. Este prin excelență o manifestare a culturii maselor, cu toate că, foarte adesea, cei aflați sus pe scara socială nu rezistă tentației de a se amesteca în mulțime și de a participa la dezlănțuirile acesteia. Atunci când nu au un rol bine determinat în cadrul procesiumilor și jocurilor, conform unei tradiții, trebuie să socotim că ei înșiși simt nevoia să se scalde în materialitatea vieții, să se elibereze de constrângerile rigide ale codurilor ce le sunt proprii conform statutului și rangurilor.

Carnavalul se originează în ceremonialuri și sărbători foarte vechi. S-a considerat că sărbătorile dionisiace sunt cele care au dat naștere dezlănțuirilor orgiastice de muzică și dans care caracterizează această formă culturală. O procesiune, de tineri de obicei, se plimba prin cetate purtând un falus uriaș din lemn, dansând, schimonosindu- se, mimând fel de fel de atitudini și imitând persoane cunoscute, satirizându-le, prin

cântece si glume grosolane, obscene, felul de a fi și obiceiurile. 1 La romani sunt cunoscute două mari sărbători având același rol eliberator, practicând aceeași întoarcere pe dos a lumii: saturnaliile și lupercaliile. în timpul saturnaliilor, sărbători consacrate zeului Saturn, era suspendată activitatea justiției, sclavii se purtau ca oamenii liberi sau ca stăpânii, erau permise tot

179 soiul de abateri căci se abolea deosebirea de clasă. Cât despre lupercalii, dedicate zeului Lupercus și necesitând ritualuri care să asigure protecția turmelor împotriva lupilor, punctul lor culminant consta într-o goană prin cetate a preoților luperci, îmbrăcați în piei de capră și mânjiți cu sânge, cursă în timpul căreia îi biciuiau pe trecători și se dedau la acte și gesturi obscene.^

Aceste sărbători sunt, după cum se remarcă, îmbinări ale unor scenarii, ele implică așteptări din partea celor care iau parte, participare ca actor sau spectator la un scenariu, cu partea lui fixă și partea lui de improvizație, sunt îngemănări într-o configurare posibil de descris doar cu prețul unor reduceri de ordin metodologic ce implică renunțarea la o parte dintre caracteristicile celor două mari domenii ale esteticului, artisticul și non-artisticul, sintetizând, într-un tot inextricabil, urâtul și frumosul, grotescul și sublimul. Ele sunt, înainte de toate, expresii ale vitalității, ale naturalului, dar, prin convenția pe care o presupun, constituie esteticul în cea mai genuină formă. Aici, în carnaval, sălășluiește o parte din spiritul care a determinat evoluția artei și a literaturii înspre două orientări capitale pentru istoria culturii, cea tragică și cea comică, cea orientată către armonie și echilibru, către seninătate și desprindere de contingent (căci în transa lor și în entuziasmul pe care-1 creșteau prin dans și libații, în extazul dobândit prin orgiastic, adepții cultului lui Dionysos

se apropiau de zeu, de împăcare și de integrarea în armonia Cosmosului) și cea care traversează imperiul infernal al simțurilor. Friedrich Nietzsche înțelegea bine că prin aceste descătușări se transcende natura. „Acum sclavul este un om liber; acum cad toate barierele rigide și dușmănoase pe care nevoia, arbitrarul său, «obrăznicia modei» le-au ridicat între oameni. Acum, după ce s-a propovăduit evanghelia armoniei universale, fiecare se simte nu numai unit, împăcat, contopit cu aproapele său, ci devenit una cu el, ca și cum vălul Mayei s-ar fi sfâșiat și ar fâlfâi zdrențuit în jurul misteriosului «Unic-originar».

180

Cântând și dansând, omul se manifestă ca membru al unei comunități superioare: s-a dezvățat să umble și să vorbească și este pe cale să-și ia zborul în văzduh, dansând. Gesturile lui exprimă vraja de care e cuprins. Tot astfel, cum dobitoacele vorbesc acum și cum pământul dă lapte și miere, tot astfel cântă și el ceva supranatural: el se simte zeu; acum pășește, extaziat și înălțat, cum a văzut în vis pășind zeii. Omul nu mai e artist: s-a prefăcut în operă de artă.“^Limbajul poetic al filosofului și filologului nu impietează cu nimic asupra adevărurilor rostite, adevăruri pe care antropologia, estetica, filosofia culturii și le-a însușit și cu care operează cu folos.

Carnavalescul este integrat unui principiu ierarhic mai înalt, acela ala sărbătorescului. „Sărbătoarea este o instituție socială ce se poate caracteriza drept o căutare a plăcerii neobișnuite, într-un mod extrem de elaborat, în așa fel încât mișcarea generală a ființei, care este dorința, să ducă la apariția unui fel nou de a fi al dorinței și al ființei[44], definește un cercetător român al acestui complex de fapte culturale, Paul P. Drogeanu, cadrul și scopurile sărbătorii.96 Nu sunt acestea

căi valabile de acces către artă? Nu regăsim în această definiție principiile unificatoare ale esteticului? Chiar dacă în desfășurările acestor sărbători solemnul lasă loc ludicului, iar eleganța și bunul gust trivialului. Căci carnavalul popular „nu pare o supraviețuire a unui scenariu ritual și misteric[44], ci mai curând „o continuare a unui context creator comun și, mai mult, a unei soluții de trăire aflată în echipamentul potențial, transistoric al ființei[44].^

4. Psihologia trivialului și a creației triviale

Pornit de Fa actele de limbaj și de la gesturi și conduite, trivialul se reflectă în creația artistică și în modalitățile în care aceasta ia naștere. în cele ce urmează, vom încerca să urmăm cât mai puțin pista acestui trivial

181 aparținând naturalului condiției umane și vom căuta să ne îndreptăm atenția asupra trivialului intențional, acela care face distincția între comportamentele acceptabile și cele inacceptabile moral și estetic (sau acceptabile numai în anumite condiții), acela care are legătură directă cu resorturile creației artistice. E foarte greu de trasat o demarcație limpede între un domeniu al trivialului ca fapt cotidian (manifestat în limbaj verbal sau non-verbal și în comportament) și unul al trivialului ca fapt de creație artistică; cele două zone se întrepătrund și se susțin reciproc. Dincolo de manifestările circumscrise obscenului, scatologicului, lubricului, luxurii, sunt de decelat, înainte de toate, mecanismele care fac posibilă valorizarea actelor și a creațiilor triviale și care constituie, în același timp, sursa de inspirație pentru opere artistice aparținând atât culturii

populare, cât și culturii înalte, străbătute de liniile de forță ale acestei materialități debordante, dominatoare, nu mai puțin decât preceptele inculcate de filosofia și de arta elitelor.

Din punct de vedere sociologic, antropologic, trivialul se încadrează între formele de violență manifestate în cadrul grupului (intragrupale) dar și intergrupale, care nu generează distructivitate, sunt, altfel spus, menite să asigure un transfer al agresivității, o sublimare parțială. „Spectrul agresivității umane este larg - notează Irenäus Eibl-Eibesfeldt. Omul își poate orienta agresivitatea în mod direct împotriva unui congener, lovindu-1, jignindu-1 verbal sau ironizându-l.“98

Cum vom vedea, agresivitatea joacă un rol imens în generarea unor conduite care se transferă în sfera esteticului. Aceasta se realizează prin ceea ce se numește „redirecționarea agresiunii*[1]: „reacția agresivă este dirijată spontan către agentul care provoacă frustrarea. Dacă, pentru agresor, este imposibil să atace agentul care a produs frustrarea, de exemplu din cauza fricii de pedeapsă, agresiunea este redirecționată. Ea este atunci îndreptată fie asupra unui alt subiect reprezentând un substitut al 182 agentului frustrant, fie către acesta, dar sub forma deghizată a ironiei și sarcasmului[11].^ Este evident, de aici, ceea ce Gabriel Moser numește rolul katharctic al agresiunii[11],^ katharsis-ul fiind văzut, pe bună dreptate, ca o posibilitate de „diminuare a tendinței agresive[11] Cee ce e valabil și pentru artist și opera sa. Dacă ne gândim la pamflet ca la exemplul extrem, dar sunt cazuri binecunosute de scriitori care au strecurat în cărțile lor aluzii la personaje din viața reală sau la situații pe care le-au tranșat într-o manieră care să-i avantajeze dar mai ales să-i răzbune, cum e cazul lui Eugen Barbu, care a inclus în **Prmcepele,** sub măștile unor personaje, inamici ai săi din viața literară. „Prin katharsis-ul operei sale, scriitorul găsește în mod liber o ieșire pentru

mărturisirea și pentru eliminarea pasiunilor sale, a perversităților sale ca și a altora dintre contradicțiile sale interioare[11], scrie Pierre Debray-Ritzen.^^ £)e altfel, după o butadă a lui Jean Cocteau, operele nu sunt decât niște alibiuri.

Să vedem câteva procedee de trivializare. Unul dintre ele este apropiat de ceea ce Freud identifica drept procedeu al comicului, demascarea.Dacă, printr-o dezvăluire a naratorului, prin vreun truc oarecare al unui personaj, o prețioasă sau un îngâmfat sunt prezentați a fi un oameni ca toți ceilalți, cititorul sau celelalte personaje ale cărții ori spectatorii piesei fiind făcuți părtași la manifestări ale acestora ce țin de ființa biologică, avem un procedeu de demascare. Martin Eden, eroul lui Jack London, suferă un șoc atunci când vede pe buzele iubitei lui, pe timpul unei plimbări cu barca, un strop de suc de cireașă, de la niște cireșe pe care le luase cu sine într-o pungă și eu care, inocentă, domnișoara se delecta. El, care o văzuse în mod naiv ca pe o făptură îngerească până în acel moment, are revelația unui fapt trivial, insupotabil: ea mănâncă cireșe și se murdărește de zeamă, e un om ca toți ceilalți. Procedeul e, aici, al scriitorului, și nu se aplică unei ființe propriu-zis prețioase ci uneia căreia viziunea inflamată a unui îndrăgostit exaltat îi atașează trăsăturile de imaterialitate

183 către care veritabilele prețioase (cu care nici Martin Eden și nici biata Ruth, cea care, în urma „demascării[41] accidentale, este părăsită) și convivii lor tindeau cu ardoare.

Demascarea are loc prin semnalizarea condiției biologice pur și simplu, dar într-un registru serios, ca în exemplul de mai sus, sau în registrul comic. Aceasta se poate face și prin aluzie. Shakespeare, de obicei atât de serios, chiar și în comedii, nu-și refuză aluziile deocheate. Și

încă în textul unor drame zguduitoare. Doica din **Romeo și Julieta,** minunându-se de frumusețea fetei pe care o crescuse și care tocmai împlinise paisprezece ani, povestește cum, în copilărie, Julieta căzuse într-o zi și-și făcus un cucui în frunte, iar bărbatul ei, care era un om foarte glumeț, i-a spus fetiței că nu e bine să cadă în față, ci pe spate, făcând aluzie la poziția femeii când face dragoste

Registrul aluziei este de multe ori cel ironic. Ironia este și ea o modalitate de a minimaliza, de a sublinia defectele cuiva, cu scopul de a-1 coborî simbolic din poziția reală sau prezumtivă în societate ori în cadrul grupului. Teoreticienii ironiei, inventariați într-un studiu minuțios de către Mircea Doru Lesovici, susțin că ea e „mai întotdeauna negatoare[44], prin comparație cu umorul, care e „înțelegător și afirmă ceea ce este pozitiv și în relațiile (aparent sau nu) consumate, «degradate». Ironistul se ocupă de nonvalori sau nonvalorizează...“105

O modalitate care și-a dovedit întotdeauna eficacitatea a fost caricaturizarea. S-au îngroșat trăsături fizice ale unei persoane făcând din ele defecte ale unei fizionomii sau înfățișări. Au fost augmentate la extrem deficiențe de caracter sau compcrtament ori au fost puse în valoare prin eludarea celorlalte caracteristici care intră inevitabil în conformația unei personalități normale, care nu e numai bună sau numai rea. Dacă unele trăsături sunt de la natură ieșite măcar puțin dar vizibil din linia generală, cu atât mai bine, ele au fost și mai îngroșate. S-a procedat identic în cazul literaturii, multe personaje revendicându-se de la această manieră de a stâlci trăsăturile fizice și 184 psihice.^ într-o povestire a lui Somerset Maugham, o doamnă foarte snoabă aleargă după tramvai, în pasajul final al istorisirii, agitându-se și săltându-și fustele întocmai cum fac și femeile de condiție umilăA^

Parodierea unei opere, a unui stil este la fel o

metodă de trivializare. Gerard Genette s-a ocupat pe larg de discutarea acestei modalități de a face literatură caricând textele existente. Un caz de parodie este, după criticul francez, travestirea burlescă. Aceasta „rescrie (...) un text nobil, conservându-i «acțiunea», adică în același timp conținutul lui fundamental și mișcarea lui (în termeni retorici, ceea ce numim *invention* și *disposition),* dar impunându-i un alt tip de elocuție, adică un alt «stil», în sensul clasic al termenului, mai apropiat de ceea ce noi numim, după **Degr6 z6ro...J^** «scriitură», pentru că este vorba de un stil al genului. Să luăm **Eneida:** a o «travesti», în sensul burlesc, înseamnă mai întâi (condiția a fost ca de la sine înțeleasă până la Marivaux) a-i transcrie hexametrii latini (al căror echivalent francez ar fi alexandrinul) în *«petits vers»l®9* sau «vers burlesc», adică în octosilabi; este mai apoi transpunerea stilului, constant nobil *(gravis),* al povestirii și al discursului personajelor, în stil familiar, adică vulgar; este de asemenea (a doua trăsătură n-ar fi de conceput fără această a treia) substituirea detaliilor tematice virgiliene cu altele, mai familiare, în această împrejurare simultan mai familiare și mai moderne. Aici intervine practica binecunoscută a anacronismului, a cărui carieră a depășit cu mult granițele genului. Mai apoi, intervine agrementarea cu amplificări și adiționări care merg adesea până la a trata textul lui Vergiliu ca pe un simplu scenariu pe care travestitorul ar avea drept sarcină să-l dezvolte/[1]1

în ce mă privește, ca o concluzie la o parte dintre cele expuse mai înainte, socotesc vorba de spirit ca pe un simulacru de act sexual. Urmărim să determinăm, să provocăm plăcerea celuilalt, manifestată prin râs, delectându-ne, în același timp, cu propria plăcere. Dar și cu

185 satisfacția pe care ne-o provoacă plăcerea celuilalt. Este un fapt pe care oricine poate să-l

observe, acela că un bărbat care face o femeie să râdă se află la un pas de a o cuceri cu adevărat, (pas care nu e nevoie să se și întâmple, acesta nefiind decât un comportament de substituție la care se recurge inconștient). Apoi, sunt bărbați care spun anume femeilor anecdote picante pentru a le provoca descărcarea râsului în cadrul unei relații stabilite foarte adesea ad-hoc sau desfășurată vreme mai îndelungată, numită flirt, care nu e decât un substitut blând și neangajant de relație sexuală.

Am schițat doar câteva procedee de trivializare, cu extensiile către sfera artistică. Ne vom mai întâlni cu ele atunci când vom aborda diferitele aspecte ale literaturii și ale categoriilor estetice. Să încercăm acum să descifrăm în ce fel intervin mecanismele psihologice ale creației, cum hotărăsc fluidele căi ale sufletului înscrierea unui text sau a unei opere artistice într-un registru cum este cel trivial. Hegel deja știa că „în umor, persoana artistului este aceea care se produce pe sine însăși, cu trăsăturile ei particulare, precum și cu laturile sale mai profunde, încât aici e vorba, în esență, de valoarea spirituală a acestei personalități".

Probabil că e necesar să începem cu lămuririle pe care le-a inițiat Sigmund Freud, fără a dori să inducem în vreun fel ideea că, dacă drumul unor astfel de clarificări nu poate să nu teacă prin psihanaliză, el ar fi exclusiv ancorat în doctrina întemeietorului acestei școli și a discipolilor și a urmașilor lui, mai mult sau mai puțin disidenți. „Suntem de părere - spune Freud - că cultura a fost creată sub presiunea necesităților vitale și în dauna satisfacerii instinctelor și că ea este, în mare parte, recreată în acest fel, fiecare nou individ componenent al societății umane repetând, în beneficiul ansamblului colectivității, sacrificarea propriilor instincte. Printre forțele instinctive

refulate în acest mod, pulsiunile sexuale îndeplinesc un rol considerabil; ele suferă o sublimare, adică sunt deturnate de la scopul lor sexual și orientate spre scopuri socialmente superioare și care nu mai au în ele nimic sexual.“12 Nu ne 186 vom ocupa, se înțelege, în cele ce urmează, de aspectele artei și culturii în care pulsiunile sexuale se sublimează până într-atât încât nu mai pot fi recunoscute. Suntem interesați nu de o psihanaliză a artei în general, ci a acelei zone a artei aflate în legătură cu trivialul și în chip necesar cu sexualitatea, adică acele produse ale creației în care nu sunt negate (sau sunt negate, dar în sens filosofic, dialectic, așa cum rezultă din cele scrise în Capitolul I) aspectele pulsionale ci ele constituie materia vizibilă a textelor sau a operelor artistice în general.

Agresivitatea luată ca instinct pur, care ne conexează la originile animale ale omului este răspunzătoare de o parte dintre ipostazierile trivialului ca mod de viață, ca manieră de rezolvare a unor situații, în special cele în care se tranșează superioritatea și dominanță, neuitând că acele rezolvări, cum a rezultat, sper, din rândurile de mai sus, sunt profund, determinant marcate și încărcate cultural. Fără a neglija faptul că sexualitatea însăși e conexată cu agresivitatea și cu dominanța, ne vom opri pe scurt asupra trensgresiei acesteia către forme de artă care o exprimă, nu o denunță. Arta sau elementele artistice constituite în mijloace de defulare mai mult sau mai puțin tolerate de către societate.

Un interesant traseu al transferului pulsiunilor și frustrărilor către opera artistică îl stabilește Janine Chasseguet-Smirgel. Urmând principiile stabilite de Freud, dar făcând uz mai ales de contribuțiile unor discipoli și continuatori - Marie Bonaparte, US Melanie Klein J Sandor Ferenczi^^ și a mai puțin cunoscutei Ella Freeman Sharpe-, pentru psihanalista franceză opera de artă reflectă

modalitățile reparatoare ale Eu-lui. Impulsul creator este consecutiv sau poate chiar simultan fazei depresive și se naște din nevoia de a realiza o reparație a obiectului pierdut^^, adică atunci când acesta este perceput („trăit“, în viziunea psihanalistă promovată de Melanie Klein), în sinteza lui, care înglobează aspectele rele și pe cele bune. Această recunoaștere a caracterului dual al

187 obiectului este similară luării la cunoștință a subiectului de propria ambivalență; duce, adică, la formarea unei imagini de sine care cuprinde, totodată, și pozitivul și negativul, și binele și răulJl® Actul creator ar fi, prin urmare, „o modalitate privilegiată de împlinire reparatorie.

Creația are, după Chasseguet-Smirgel, o funcție care „o depășește pe aceea a sublimării[11]. Analizând cazul unei paciente care realiza o teză de doctorat în filozofie, ceea ce îi dădea vise în care se afla în ipostaze falice (zbor, încălțăminte suplă, plăcută, datorită cEZIreia mergea elastic și ușor, un stilou care lăsa pe hârtie cerneala sub formă de text), lucrul la teză și împlinirea lui asigurându-i, adică, un corp armonios, complet, funcționând impecabil, a observat că aceasta avea și vise în care „pierdea[11] obiectele (nu putea să stăpânească nisipul strâns în pumn, în care nu putea interveni în cazul unor oameni mutilați într-o grotă, nu putea pătrunde cuvintele). Dar teza nu a mulțumit-o, în schimb a găsit satisfacția în lucrul la un text în ebraică, deși nu era evreică, aceasta în contradicție cu opiniile tatălui său, nu prea favorabil evreilor. Pentru Chasseguet-Smirgel, mișcarea de împlinire prin dobândirea unei condiții care o uzurpa pe aceea a tatălui (asumarea unui penis, în terminolgia psihanalitică; dar uneori terminologia psihanalitică este prea concretă și prea tehnicistă) era contrabalansată de o alta, de asumare a unei culpe, chiar imaginare (culpa era a tătălui aici, ostil

unei comunităţi care suferise), ceea ce o conducea în direcţia reconstruirii de sine în integritatea sa. Iar pentru aceasta avea nevoie de asumarea sadismului împotriva tatălui. Pentru atenuarea culpabilităţii distrugere' obiectului era nevoie de a îmbrăţişa o a doua activitate creatoare, de a reface integritatea tatălui. Una dintre concluzii este aceea că „actul creator a cărui finalitate o constituie restaurarea propriei integrităţi a subiectului va fi salutar pentru acesta, pentru că implică descărcarea pulsională[11]. [1]

E posibil să vedem în această ipoteză o explicaţie pentru activitatea subterană a unor scriitori care, în paralel 188 cu opere străbătute de mari elanuri de împlinire a umanităţii, au creat şi opere licenţioase, de multe ori descoperite doar când s-a procedat la cercetarea arhivelor rămase de pe urma lor.122

Domeniul unde se înnoadă şi agresivitatea şi sexualitatea este acela al perversiunilor. Un specialist al relaţiilor dintre fantasmele sexuale şi opera artistică, Robert J. Stoller, care vede o relaţie între pulsiunile anormale şi un scenariu *(script),* după care acestea se concretizează, se conexează, răspund tendinţelor agresive: „în reveriile perverşilor, în special în poveştile concretizate în pornografie, se poate distinge construcţia unui *script* al cărui obiectiv principal este acela de a anula traumatismele, conflictele şi frustrările din copilărie convertind vechile experienţe neplăcute în triumfuri (fantasme) actuale."123 Impulsul creator se naşte din nevoia de a surmonta un conflict nerezolvat în copilărie, spune Stoller, dar observaţiile noastre spun că practica fantazării sexuale are drept scop şi rezolvarea unor frustrări recente sau actuale „Pentru a construi aceste reverii, pacienţii fac să intervină deopotrivă misterul, secretul, asumarea riscurilor, răzbunarea şi dezumanizarea (fetişizarea) obiectelor acestor

vise. în orice caz, manifestă sau latentă, ura este prezentă.“125 Unui obiect al plăcerilor - perverse sau nu - i se asociază ura, ca simptom al agresivității. Nu e greu de observat (la^ un moment dat, Stoller însuși face această remarcă) faptul că simptomele descrise de clinician nu sunt deloc străine oamenilor perfect normali.

Excitația erofică se instalează atunci când în scenariul fantasmatic intervine ostilitatea. Se știe, de altminteri, și pe cale empirică dar și datorită studiilor întreprinse, că iubirea și ura sunt intim legate, că par manifestările cu semne schimbate ale aceluiași sentiment.126 Vom întâlni, de aceea, cele mai dezlănțuite scene de sadism și masochism orgiastic la Sade, la Sacher-Masoch, Boyer d’Argens, John Cleland, Alfred Jarry, Pauline Reage, Emanuelle Arsan.

Perversiunea este, prin urmare, elementul-cheie al plăcerii erotice fantasmatice, „ocazional efectivă dar cel mai adesea limitată la o reverie (produsă de către fiecare sau livrată într-un ambalaj de către alții, adică sub forma pornografiei)“.127 Spre deosebire de adepții școlii freudiene, pentru Robert J. Stoller perversiunea este „o formă de nevroză erotică“J28 Ostilitatea^^ proprie perversiunii „ia forma unei fantasme a răzbunării ascunsă în actele prin care se conturează comportamentul aberant și care servește transformării traumatismului copilului în triumful adultului.“^0

Actul creației artistice, în ceea ce privește obscenul, lubricul, lascivul, luxura etc., este un proces de eliberare de tirania unei nevroze. Esteticul și eroticul se îngemănează sub mantaua creației. Securitatea pe care o căutăm în spațiul creației este menită să ne apere de riscurile realității, iar aceasta pentru că arta - și, în chip

particular, anumite ceremonialuri sau momente permisive - sunt încuviințate social.^

în comparație cu operele artistice care sunt rezultatul sublimării, vorbirea și actele triviale, *happeningul,* carnavalul, divertismentul sunt acte de de-sublimare.

Undeva, la jumătatea acestui interval constituit de actele de sublimare și de rezultatele sublimării s-ar putea plasa anecdota decoltată, spusă în mediile cultivate, ca și snoava populară trivială. Ca istorie scurtă, dar semnificativă pentru a fi „o descriere a unei personalități sau o surprindere emblematică a trăsăturilor general umane ale unui grup sau ale unui popor",anecdota poate servi în anumite cazuri pentru a lămuri alibi-ul pe care povestitorul și-l creează prin relatarea unor întâmplări care nu-i aparțin. Ovidiu Bârlea a cules o snoavă de la un sătean din Bârlești, Câmpeni, țn care e vorba de un țigan care a plecat la târg însoțit de mamă și de nevastă. Seara trag la casa unui român, cinează și se culcă pe jos, între cele două femei. Peste noapte țiganul face din greșeală dragoste cu maică-sa. Aceasta nu spune nimic până la sfârșit, când își întreabă fiul 190 dacă el e. „Eu“, îi răspunde țiganul, iar ea, care, cum zice povestitorul, „abia răsufla", îi spune că l-a recunoscut numai după un obiect pe care îl purta la el.

Interpretarea acestei povești simple trimite la scenariul psihanalitic legat de sublimarea complexului lui Oedip. Anecdotele, cum spune Dalitzsch, „nu au *subplot*[1]*,^3* jar scnpt-ul lor, în termenii lui Stoller, derivă direct dintr-o fantasmă de compensație. Cei care povestesc, precum și cei care ascultă asemenea snoave o fac din nevoia de a se elibera de nevroza provocată de tensiunea născută din orientarea libidoului către mamă. încălcarea tabu-ului incestului poate fi însă acceptată dacă e doar fantasmatică, și mai precis în registrul comic, și dacă s-a petrecut între membrii

unui alt grup etnic, în principiu valorizat ca inferior. Altfel spus, așa-ceva nu s-ar întâmpla între cei „de teapa noastră". Cât sunt de implicați emotiv în acest scenariu o probează prezența mențiunii „abia răsufla", ceea ce denotă nu numai că actul se va fi consumat dar a fost intens și foarte plăcut.

Pentru o potrivită înțelegere a mecanismelor psihologice ale creației triviale trebuie să transferăm toate cele discutate în legătură cu ceea ce se petrece în psihicul artistului și asupra publicului său, pentru că „opera nu este numai un dublu al autorului ci și, în egală măsură, al cititorului.“[134] Relația care se instituie este, urmând teoriile lui Lacan, una de transfer: „Tot ceea ce știm despre inconștient, încă din start, pornind de la vis, ne indică faptul că există fenomente psihice care se produc, se dezvoltă, se construiesc pentru a fi înțeles și pentru a fi înțelese de un Altul. în alți termeni, mi se p? e imposibil să eliminăm din fenomenul transferului faptul că el se manifestă în raport cu cineva căruia îi vorbim." Este, fără îndoială, calea către ficțiune.

Abordând psihologia trivialului, e de subliniat, în câteva fraze măcar, care sunt condițiile psihologice când sentimemtul trivialului este anulat. Unele rezidă în mediu și în convenție. în convorbirile lor, trivialii nu au conștiința

191 faptului că încalcă vreo normă; abia în prezența cuiva străin grupului, mediului, situației, se insinează gândul că ei se află într-o stare care implică o culpă. Sau atunci când cel valorizat ca trivial nu cunoaște codurile de referință ale grupurilor superioare cu care vine în contact și se poartă conform naturii lui și obiceiurilor mediului din care provine. Alte condiții în care dispare sentimentul trivialului sunt legate de cantitativ sau repetiție, care creează obișnuința și, implicit, tocește acuitatea percepției și a distanței. Un mod

în care cantitativul intervine îl poate constata vizitatorul Muzeului Erotismului de la Paris sau al celui de la Barcelona, unde sunt expuse în număr impresionant obiecte falice, statuete aprţinând diferitelor culturi din preistorie şi până în zilele noastre, opere de artă, sunt prezentate filme şi diapozitive, fotografii, dispozitive şi alte artefacte erotice. După parcurgerea unui oarecare număr de săli şi contemplarea unei cantităţi suficient de mare de exponate nu mai rămâne nimic din interesul şi excitaţia de la început, din pudoarea şi repulsia care însoţesc prima întâlnire cu obiectele respective şi cu atmosfera pe care situarea lor împreună o crează. Totul se anulează prin cantitate.

în fine, dar nu în ultimul rând, trivialul nu mai funcţionează ca atare în anumite contexte ale practicilor şi ritualurilor legate de sacru.

5. Trivialul şi sacrul

Ne aflăm în faţa uneia dintre relaţiile cele mai ambigue dintre cele la care participă trivialul. în termenii unei logici bivalente, trivialul este incompatibil, disjunct în raport cu sacrul. Dar sacrul însuşi, cum s-a subliniat adeseori, este ambiguu sau, în cel mai fericit caz, ambivalent, dualA^ El implică şi o latură pozitivă şi una negativă, şi înălţare şi spaimă, şi spiritualizare şi prezenţa unor obiecte profane, şi asceză şi recurgerea la materialitate şi corporalitate. Chiar dacă, în acesată din urmă 192

împrejurare, pentru a-1 transgresa, ele sunt prezente ca parte constitutivă *sine qua non* a ritualurilor.

In relaţia cu sacrul regăsim aproape toate

acele trăiri pe care le-am evocat când am discutat sentimentul esteticului, nașterea lui, legătura cu Cosmosul și perspectiva nimicniciei omului. Vom fi de acord că în modul în care Rudolf Otto descrie sacrul se întrepătrund sentimentele complexe și contradictorii, proprii și contemplării estetice, că, la urma urmei, nu întâmplător în estetică reprezentările legate de sacralitate converg spre conceptul de sublim: „Să ne oprim asupra a ceea ce este mai intim și mai profund în orice emoție religioasă intensă, care este mai mult decât credință în mântuire, încredere sau iubire, asupra a ceea ce, lăsând cu totul deoparte asemenea sentimente accesorii, poate mișca și umple sufletul nostru cu o forță aproape năucitoare; să căutăm acest ceva în simpatia și compătimirea față de cei din jurul nostru, în puternicele izbucniri ale credinței și în tonalitatea expresiilor ei, în solemnitatea și în atmosfera riturilor și cultului, în ceea ce freamătă și respiră în jurul monumentelor religioase, ale edificiilor, al templelor și bisericilor. O singură expresie ne stă la îndemână pentru a-1 exprima: sentimentul lui *mysterium tremendum,* al tainei înfricoșătoare. Sentimentul acesta se poate răspândi în suflet ca un val domol, sub forma liniștită și plutitoare a unei pioase reculegeri (...) El poate însă și să izbucnească brusc în suflet, cu șocuri și convulsii. El poate duce la excitații stranii, la beție, fascinație și extaz.“136 Opera de artă sau participarea ca artist ori ca actor într-un rol care e al unei trame ficționale sau al urzelii destinului, percepută ca scenariu, nu declanșează aceleași sentimente și aceleași trăiri? Nu sunt purtați, lectorul cel mai liniștit și dănțuitorul cel mai frenetic la carnaval, pe aripile acelorași efuziuni? Ce avem aici? Abandon de sine, empatie, trecerea într-o altă condiție, eliberarea de pulsiuni dar integrarea în alte fluxuri energetice, nu mai puțin

pasionale.137

193

Pe de altă parte, edificatoare sunt riturile și ritualurile care declanșează și contribuie la exprimarea violenței. în epocile străvechi, funcția katharctică a freneziei religioase, a agresiunii îndreptate împotriva unui membru al comuntății sau, ulterior, asupra unui animal, apare ca mai presus de orice îndoială. Din acest punct de vedere, întocmai ca și arta, „religiosul este (...) departe de a fi «inutil» - scrie Rene Girard. El dezumanizează violența, îl sustrage pe om violenței *sale* pentru a-1 proteja de ea, făcând din aceasta o amenințare transcendentă și întotdeauna prezentă, care pretinde să fie domolită prin rituri corespunzătoare, ca și printr-o conduită modestă și prudentă". ° Se adeverește prin aceasta încă o dată intuiția genială a lui Nietzsche de a deriva două mari moduri artistice - contradictorii și complementare, unite prin nenumărate fire de comunicare și de asemănare - din miezul aceluiași fenomen religios care lua forma unui scenariu sacrificial și a unei rezolvări prin reîntoarcere la ordine și armonie. Dionysos era un zeu care prilejuia volența cea mai teribilă și manifestările cele mai deșănțate, dar era în aceelași timp obiect al venerației și respectului.

Nenumărate ritualuri amestecă în celebrarea sacrului practici pe care o privire exterioară le poate considera triviale.Intervine balansul de percepție și de sens pe care îl induce dihotomia ezoterism-exoterism. în acest punct e de semnalat că ne interesează nu numai manifestările sacrului care au atingere cu materialitatea, cu trivialul, dar și separația dintre modalitățile sacrului. Mircea Eliade atrage atenția că „existența reală a acestor modalități ne este dov<- lită de faptul că o hierofanie es e altfel trăită și interpretată de elitele religioase decât de . restul comunității".Domeniul

sacrului însuși, iată, face diferențe între elite și mase, între elitar și trivial.

Am arătat mai sus, în descrierea carnavalescului, despre care știm că este o paradigmă religioasă degradată, câteva dintre manifestările care însoțeau bacanalele, saturnaliile, lupercaliile, carnavalul medieval și care 194 continuă să caracterizeze și azi, acolo unde carnavalul a supraviețuit, aceste participări la răsturnarea ordinii, la schimbarea sensului realului prin adoptarea ținutelor și atitudinilor necuviincioase, violente, prin turmentarea simțurilor și spargerea barierelor sociale. Nu insist asupra acestor detalii. Sunt importante, din perspectiva apropierilor dintre trivial și sacru, două tipuri de practici care constituie inversarea sărbătorescului și răsturnarea divinului.

Din prima categorie fac parte ritualurile inițiatice degradate ale lumii modeme, ce fac apel strict la trivialitate și nu mai păstrează nimic din solemnitatea și simbolistica de la care se revendică pe un traseu accesibil numai rațional, întrucât tradiția și sensul ei s-au pierdut. De exemplu, practicile la care recurg grupurile de sportivi pentru a consacra (să se observe aparenta disjuncție dintre termenul acesta și ceea ce se petrece efectiv) un nou membru al lotului sau un coleg care a ieșit pentru prima oară într-o competiție importantă. Unii îl iau la bătaie cu prosoapele ude în vestiar, alții aruncă în el cu ghetele, alții îl stropesc cu apă. Un ritual despre care am aflat de la piloții militari constă în înconjurarea, după primul zbor, a noului venit în escadrilă de către toți cei care formează deja efectivul, prinderea acestuia, ducerea lui cu forța la o grămadă de mărăcini aflată la marginea pistei, anume pregătită, și aruncarea novicelui cu spatele în mărăcini. Rezultatul unei asemenea operațiuni este lesne de ghicit, „veteranii" amuzându-se ulterior pe seama celui care trebuie să-și extragă

țepii din posterior.

O practică mai elaborată o constituie bizutajul, tot un ritual de „inițiere", de care au parte „bobocii" interni în universitățile din Franța. Ei trebuie să treacă printr-un șir de umilințe - să consume în văzul colegilor diferite alimente sau băuturi scârboase, să umble goi, să se supună unor porunci pentru îndeplinirea unor acțiuni rușinoase, să execute diferite mișcări obscene sau să mimeze actul sexual ori practici sexuale aberante - pentru a fi acceptați în

„confrerie". Unele dintre aceste „probe" sunt oarecum tradiționale, repetându-se la fiecare „inițiere", altele țin de inspirația celor care conduc „ceremonialul", de nivelul lor de agresivitate și de puterea fanteziilor și a obsesiilor acestora.[141] Spre deosebire de inițierile autentice, care pot include și ele momente dureroase, umilințe, bătăie sau mimarea acestora, bizutajul și alte practici similare nu trimit către nici un sens înalt. Sunt goale de conținut metafizic și nu au drept țintă decât plăcerea celor care le organizează, satisfacerea pulsiunilor sadice ale acestora. Hohotele de râs care le însoțesc din partea asistenței și a celor care iau parte activ nu au nici o semnificație religioasă sau magică, sunt doar generate de situațiile la care asistă și în care alții sunt cei ere suferă.

In cel puțin unele dintre spitalele din sudul Franței - am putut vedea urmele unor astfel de manifestări la Montpellier - funcționează obiceiul de a arunca, prin surprindere, cu mâncare în internul nou venit care se așază din greșeală, la masa comună, pe scaunul profesorului. Se ajunge repede la o bătaie generală cu mâncare, în stilul bătăilor cu frișcă din așa-numitele comedii *slapstick,* așa încât pereții și tavanele sălilor de mese poartă ani îndelungați, solidificate, materiile alimentare amestecate cu zugrăveala originală, ce

abia se mai zărește din loc în loc.

în multe rituri, cel al lui Dionysos, de pildă, despre care am vorbit, râsul avea rol sacru. Era semnul integrării în epifania zeului. Theodor Baconsky, care s-a ocupat de râs și de semnificațiile lui în cultura patristică și în civilizația religioasă precreștină și în cea creștină, susține că „se cuvine să distingem o cultură profană a râsului (joc de societate, test psihologic, satiră politică, râs răutăcios) de o cultură a râsului religios, care nu are nimic de-a face cu decadența sacrului, după cum nici phalophoriile ocazionate de Serbările dionisiace nu erau simple destrăbălări colective. Dacă râsul exprimă ceva veșnic, serios, important, dacă angajează imaginația rituală și se supune legilor unui scenariu imuabil, toate acestea se întâmplă deoarece el 196 traduce - cel puțin în Grecia antică - plăcerea unei întoarceri sănătoase la viață și speranța de opulență pe care bunăvoința zeilor o poate naște în sufletul omenesc.“142 Chiar dacă teologul preocupat de antropologie are întrucâtva dreptate, nu se poate ignora că degradarea ritualurilor și premisele pentru blasfemie și pentru trivializare prin ironizarea sacrului se găsesc în cultele orgiastice. Tocmai pentru că sensul lor înalt scăpa majorității participanților, care luau parte la rit nu din rațiunile sacerdoților ci din acelea ale vulgului: dezlănțuirea instinctelor. Am serioase dubii că sofisticatele scenarii propuse de istoricii religiilor ca și de tocmai citatul Rene Girard^ ţreceau ţn faţa plebei care se dădea în vânt după distracție, drept scenarii mitice de îndeplinit în spiritul pe care raționalitatea modernă ține cu tot dinadinsul să-l explice. Sacrul celor vechi era mai natural decât lasă să se bănuiască scorțoasele teorii din ultima sută de ani.

De aceea a și asimilat Biserica atâtea sărbători păgâne care, în fond, n-au nimic comun cu doctrina eristică. De aceea primele secole de

creștinism se bălăceau într-o practică religioasă ce amesteca adorația mistică în fel de fel de forme culturale cât se poate de omenești.^44

Tocmai râsul acesta „sănătos[14], cum îl califică în unanimitate clișeistica exegezelor, indiferent de orientarea lor științifică, va fi cel subversiv, care va face să sară în aer, de saturnalii, nu doar barierele sociale ci și dogmele cele mai riguroase. Tocmai rigoarea le face vulnerabile, pentru că trivializarea se îndreaptă cu precădere, în virtutea unei logici implacabile, către situațiile, concepțiile, normele care au mai multă solemnitate, o doză mai mare de interdicții și de prescripții obligatorii.

în Evul Mediu s-au compus mistere în limbaj argotic nu doar pentru că publicul lor era și acela al farselor și al faWraux-urilor ci și pentru că acestui public tare-i mai plăcea să-și bată joc de cele sfinte. Cu toată frica pe care o resimțea în fața misterului sacru sau tocmai din cauza ei, pentru a anula sentimentul de spaimă, pentru a coborî din

197 sfera insuportabil de înaltă a unor idei și simțăminte prea purificate de ceea ce e al vieții și al tumultului ei.

Cultele orgiastice, în care hierofanții și hierodulele, păstrători ai misterelor sunt și practicanți ai prostituției sacre, se află și ele între premisele unor aberații ale cultului creștin. La fel și atâtea și atâtea doctrine mistice bazate pe posturi sexuale, dintre care cea mai celebră este probabil cea cuprinsă în **Kama Sutra,** ritualuri de fecunditate, agrare, lunare, solare includeau practici sexuale executate în secret sau în văzul lumii dacă nu chiar într-o mare descărcare generală de energie libidinală la care luau parte toți cei aflați în cercul ritualului sau al sărbătorii.^5 intre acestea, celebrările falice sunt perpetuate și astăzi în unele zone ale lumii, cum este sărbătoarea Tagai Yashiny, la Nagoya, în

timpul căreia un falus uriaș, sculptat dintr-un trunchi întreg de copac, este plimbat prin oraș, iar femeile care doresc să rămână însărcinate îl mângâie cu devoțiune și tandrețe ori de câte ori reușesc să se apropie de el pe parcursul procesiunii.

Nicăieri trivialul nu contrastează cu sacrul, nu-1 răstoarnă atât de definitiv ca în Sabat și în Liturghiile satanice. Sabatul s-ar părea că n-a existat, în fapt, niciodată, că ar fi, după opinia lui Alexandrian, un soi de chermeze nocturne care se petreceau în Peninsula Italică, mai exact în Lombardia, în cinstea zeului Priap. Un relict al unuia dintre cultele orgiastice degradat până la o sărbătoare ce mai păstra doar elemente din scenariul inițial. Imaginarul a făcut totul în privința celebrității acestuia, mistificarea pornind, după cum inferează autorul **Istoriei filozofiei oculte,** de la vreun inchizitor cu mintea aprinsă, animat de intoleranța pentru licențele pe care le văzuse pesemne la vreuna dintre aceste dănțuieli la care se mergea cu mască (persoanele de rang mai bun nedorind să se știe că iau parte la asemenea destrăbălări) și influențat de antisemitismul tipic timpului. «Cum relatările despre Sabat aveau tot ceea ce trebuie (în primul rând, erau integral ficțiuni) ca să constituie povestiri cu virtuți literare, fantasme derulate conform unui scenariu în care se pot recunoaște obsesii 198 sexuale și prezența unor clișee specifice colportajului, ele se înscriu în cadrul psihologic pe care l-am trasat privitor la creația trivială.14/ Cu liturghiile negre pătrundem în cea mai fastuoasă zonă a trivializării sacrului, în demoniacul cel mai radical, în inversul propriu-zis al sentimentului definit de Rudolf Otto. Paradoxul (dar ne-am mișcat numai între contradicții și paradoxuri pe tot parcursul acestui demers în care încercăm să relevăm cât sunt de labile și de friabile granițele dintre fenomenele estetice și mentale, cât de ușor transgresează unele în altele, schimbându-și semnul și orientarea, uneori păstrându-și esența,

semnificația, în ciuda acestei diferențe, alteori schimbându-și sensul fără a- și modifica semnul pozitiv sau negativ pe care-1 au) constă în faptul că ele constituie o autonomizare a episodului final al Sabatului. Spre deosebire de acesta, care era pus în sarcina oamenilor de rând, țărani și târgoveți, de această dată avem de-a face cu un ritual la care iau parte numai mambri ai claselor aristocratice. Cu alte cuvinte, el devine și mai demoniac, iar practicile lui și mai triviale, în vreme ce este practicat de un cerc de inițiați care e chiar opusul trivialului.148 pe de altă parte, cu toate desfrânările la care se dedau preoții oficianți și femeile care luau parte la aceste ceremonialuri inversate, avertizează Alexandrian, scopul „nu era dezmățul; participanții simțeau că trec printr-o încercare îngrozitoare cu scopul de a obține un rezultat supranatural".149

Liturghia neagră consta într-o parodie blasfematorie a liturghiei care se oficia în biserică, era oficiată de către un preot adevărat, pe un altar constituit din pântecele dezgolit al unei femei, iar sacrificiile de copii întregeau un spectacol înfricoșător și murdar în același timp. O documentare minuțioasă pune în scenă J.-K. Huysmans în romanul ***Lă- bas,*** pentru a reconstitui acțiunile eretice ale lui Gilles de Rais, celebru pentru crimele lui liturgice.

Prin aceasta, ne întoarcem de unde am plecat în efortul de a demonstra că trivialul este o funcție specifică a eticului și că el rezidă în diferența dintre două lumi, fiecare

199 cu paradigma ei culturală, cea a elitelor și cea a vulgului. Atât doar că în mutiplele ei manifestări, ființa umană face să funcționeze permanent o mutație a valorilor, să fie acceptat azi ceea ce ieri era interzis, într-un azi care vine cu interdicțiile lui. în altă ordine de idei, înregistrăm o oscilație

neîntreruptă între cei doi poli ai acestei lumi, așa cum i-am stabilit din necesități metodologice, oscilație care face ca valorile unei clase sociale să intre în sfera de atenție a alteia, care îi este opusă, ca fapte și fenomene sociale și estetice să-și modifice paradigma în trecerea aceasta de la o stare la alta, din setul de valori ale unei segment social la celălalt.

Toată frumusețea acestui joc de schimbare a semnului se vădește cel mai limpede în opera artistică, în universul ei, în orizontul creației și în acela al publicului.

Note:

1 Folosesc termenul „organizat" în lipsa unuia care să denumească mai potrivit funcționarea lumii, atât cât o putem cunoaște. „Ordine" este însă un termen bun din perspectiva tendinței noastre de a ordona și clasifica lucrurile, fenomenele și cunoștințele despre acestea. Corespunde, cum am arătat și în capitolul precedent, habitudinilor noastre lingvistice și operațional-logice.
2 Conform dicționarului latin al lui Gheorghe Guțu.
3 Jean-Marie Schaeffer, ***Les Călibatairs de Part.*** *Pour une esthetique sans mythes,* Paris, Editions Gallimard, 1996, p. 344.
Una dintre tezele dezvoltate de Georg Lukăcs, în **Estetica,** este chiar aceasta, legat? de felul cum omul modelează lumea, adică și- o apropriază mental, după propria «măsură, științele făcând în timpurile moderne efortul oe a se degaja de aceste trăsături cu care mintea noastră a învestit tot ce ne înconjoară..
^S-ar putea ca primii aristocrați din perioada Evului Mediu, cei care au cucerit cu sabia demnități și privilegii, așa-numita nobilime de spadă, să fi fost conformați grosolan, forța lor fizică, inerentă constituției lor robuste, care-le-a permis să se distingă în războaie, jucând rolul primordial în dobândirea rangurilor. Traiul lesnicios al urmașilor însă, de-a lungul generațiilor, va fi șlefuit

200 modelul somatic, trăsăturile artistocrației fiind, în general, vizibil mai delicate, mai fine, decât ale celor care muncesc manual. Așa cum azi funcționarii și intelectualii, chiar de la prima sau a doua generație, nu mai păstrează robustețea membrelor și a fizionomiilor părinților lor. Modul de viață își spune cuvântul atât de pregnant, încât între doi copii ai aceleiași familii de la țară, dintre care unul rămâne să lucreze pământul, iar celălalt ajunge să ocupe un post în administrație sau să aibă o profesie intelectuală la oraș, diferențele vor fi bine marcate.
$ Care literatură populară inventariază și un număr considerabil de inepții, gen „foaie verde, solz de pește" și altele.
^Sentimentalismul naiv al lui Lucian Blaga de a considera cultura populară cultura majoră și pe cea citadină cultură minoră se cere luat *cum grano salis,* deși această dihotomie este cheia de boltă a unei întregi filosofii a culturii la el. Nici un florilegiu din cele mai frumoase poezii populare nu se poate compara cu un volum de Byron sau Yeats. Pierdem din vedere cel mai adesea faptul că judecata noastră asupra poeziei populare ține seama, în subsidiar, de contextul în care aceasta a fost creată și ne uimește prin nivelul de reușită în raport cu prezumtivele condiții paupere în care ea s- a născut. In realitate, viața țăranilor și a păstorilor nu e simplă, așa cum se consideră îndeobște de către paseiști exaltați, ci are sofisticarea ei, morala și cutumele, codurile ei culturale.
$ Ideile Școlii de la Frankfurt, în special contribuțiile lui Herbert Marcuse și Erich Fromm, susțin că procesul acesta nu este decât o manipulare prin care clasa dominantă urmărește să-și asigure forța de muncă necesară din punctul de vedere al calificării și un profil uman apt să se integreze unui *statu quo* în care nu au niciodată puterea de a alege, de a fi liberi, rolul lor fiind acela de sclavi moderni, de consumatori ai unei culturi asimilate cu drogul, și ea menită să genereze inacțiune socială, să adoarmă conștiința revoluționară, să confiște energiile creatoare în direcția unei „desublimări represive" (expresia aparține lui Marcuse) ce va genera un „om unidimensional" **(Omul unidimensional** este

chiar titlul unei cărți a lui Marcuse care a făcut epocă), total supus regulilor și nevoilor capitalismului. Sigur că demonstrația lor este argumentată și convingătoare, dar stă în puterea omului să se abstragă din plasa unor iluzii de acest fel, mai ales că în epoca modern? tocmai elitele îl pun în posesia instrumentelor de cunoaștere și de judecare - prin școală, prin accesul la cărți și

201 publicații, prin rețelele de biblioteci etc. - și, din acest punct de vedere, am formulat în termenii de mai sus.

9„Cu totul remarcabilă - scrie Burckhardt - apare predilecția papei Leon al X-lea, ca un veritabil florentin ce era, pentru bufoni. Cu toată înclina?ia lui nepotolită pentru satisfacții intelectuale înalte, acest principe suporta, iar uneori cerea chiar, să i se aducă la masa lui farsori spirituali și gurmanzi de soi, între care doi călugări și o pocitanie de om; în zilele de sărbătoare îi trata cu un clasic și căutat dispreț, ca pe niște veritabili paraziți, punând să li se servească maimuțe și corbi drept fripturi delicioase. In general, papa Leon al X-lea făcuse din farsă (bur/a) aproape un obicei." (Jakob Burckhardt, **Cultura Renașterii în Italia,** traducere de Nicolae Balotă și Gil Ciorogaru, prefață, tabele cronologice și indici de Nicolae Balotă, Editura Minerva, București, 2000, vol I, p. 180). Și alte înalte fețe bisericești au cedat tentațiilor jocului trivial. Unul dintre arhiepiscopii care s-au succedat la Castelul Hellbrun, aflat la periferia Salzburgului, a pus să se monteze în grădină fel de fel de mașinării care, pe neașteptate, declanșau jeturi de apă, stropindu-i pe musafiri. Aceștia nu aveau pace nici la masă; în toiul ospețelor, la comanda discretă a prelatului, se porneau sub șezuturile lor, din orificii practicate în scaune, adevărate arteziene.

Neinspirat pentru că modernismul este o trăsătură constantă a civilizației și culturii; ceva este mereu modern față de o epocă precedentă; o atribuire de prefix precum „post-" este mai firească, mai logică dacă se produce retroactiv, dacă la un timp după consumarea unei epoci culturale se constată că ea întrunește condiițiile pentru a o analiza și denumi astfel și nu proiectiv, cum s-a întâmplat; crearea termenului portmodernism se înscrie în șirul șmecheriilor

intelectuale de care e plin secolul al XX-lea, trucuri prin care noii scolastici, găunoși și dornici de celebritate - gen Jacques Lacan, Julia Kristeva, Tzvetan Todorov, Ihab Hassan, Richard Rorty - au căutat să atragă atenția asupra lor mai curând decât asupra fenomenelor cercetate, considerând că inflația terminologică la care se dedau ține loc de știință; în fine, *but not least,* se simte în această găselniță pseudoștiințifică influența unui curent „apocaliptic" (se pare că apropiindu-se de un prag temporal ce marchează mia de ani, omenirea are astfel de deraiaje), cu tot cd înseamnă o viziune escatologică, simptomatic fiind faimosul eseu al lui Francis Fukuyama despre „sfârșitul istoriei", cu precizarea că americanul a fost preluat în litera

202 acestei expresii de natură să aibă impact psihologic garantat, fără a fi citit și înțeles, pentru că el proclamă nu sfârșitul istoriei pur și .simplu ci doar al unei anume paradigme istorice.

H Raymond Williams, ***Keywords,*** Fontana, London, 1983, p. 87 (cf. John Storey, An ***introduction to Cultural Theory and Popular Culture,*** *second edition,* Prentice Hall/Harvester Wheatsheaf, London, New-York, Toronto, Sydney, Tokyo, Singapore, Madrid, Mexico City, Munich, Paris, 1997, p. 7). Este acceptat că precursorul studiilor culturale *(cultural studies)* este F.R. Leavis. Principalele lui cărți sunt ***Mass Civilisation and Minority Culture, Fiction and the Reading Public*** (scrisă în colaborare cu Q.D. Leavis) și ***Culture and Environement*** (scrisă în colaborare cu Denys Thompson), toate apărute în anii ’30. Concepția lui, denumită „leavisism", denotă o mitologizare a poporului ca făuritor de cultură, ca minoritate („minoritate" trimite aici la lipsa de putere) care, prin produsele sale spirituale, s-a opus claselor dominante, Leavis fiind un ideolog al unei vârste de aur a culturii populare, al unui trecut rural mitic, cu o cultură omogenă, necoruptă de interese comerciale. Unele dintre observațiile lui merită însă atenție, de exemplu, aceea că perioada elizabetană, care a fost și a lui Shakespeare, a fost una de coerență culturală prin comparație cu dezintegrarea ce avea să urmeze în secolele al XIX-lea și al XX-lea, Leavis văzând în Marele Will un reprezentant al unei culturi naționale

genuine în care era posibil ca teatrul să se adreseze în același timp și celor cultivați și celor neinstruiți.
H John Storey, op. cit. p. 7.
13 *Ibidem*
14 Op. cit., p. 11.
15 *Idem,* p. 12.
16 *Idem,* p. 13.
17 *Idem,p.* 16.
18 V. ***L'Erotisme du XIX[6] silele.*** *Oeuvres choisies et presentees par Alexandrian,* Editions Jean-Claude Lattes, Paris, 1993. 19 Raymond Williams, ***Culture and Society,*** Penguin Books, Harmondsworth, 1963, p. 314 (în Storey, op. cit., p. 59). Pentru Williams, cum se poate remarca, înțelesul conceptului de clasă muncitoare trimite aici la muncitorii industriali, care, într-adevăr, nu fac decât ceea ce sunt „programați" să facă în cadrul unui lanț de producție, unde fiecare element este gândit de către alții în forma și utilitatea lui, iar mașinile cu care lucrează sunt și ele

 rodul activității unor oameni calificați să facă aceasta. Probabil că o formulare mai apropiată de adevăr ar fi conținut o expresie de genul „nu *mai* produce*[1], întrucât și meșterii piramidelor și templelor Antichității, și meșteșugarii medievali (pietrarii, croitorii, cizmarii, orfăurarii, brodeuzele, țesătoarele de materiale pentru confecții și pentru tapiserii, copiștii de manuscrise cu anluminuri), grupați în bresle sau făcând parte din ordine călugărești, cum este cel al benedictinilor, și constructorii de catedrale erau până la un punct (sau de la un punct încolo), artiști. Virtute care dispare în epoca industrială, când creativitatea lor profesională nu mai este necesară.
20 Richard Hoggart, 77ie ***Uses of Literacy,*** Penguin Books, Harmondsworth, 1990, p. 17 (prima ediție datează din 1957). 21 Leslie Fiedler, *„The middle against both ends?[1],* în ***Mass Culture. The popular arts in America,*** edited by Bernard Rosenberg and Barry Manning White, Macmillan, New York, 1957, p. 539.
“ Nu e de mirare că Fiedler folosește expresia „orașe anonime**, în epoca marii înfloriri a civilizației grecești,

filosofii sau arhitecții, matematicienii erau numiți după cetatea de unde proveneau: Protagoras din Abdera, Gorgias din Leontinoi, Alexandru din Afrodisia, Eudemos din Rhodos, Mihail din Efes, Hiparh din Samos, obicei ce s-a menținut până în Antichitatea târzie, când Sfântul Paul era cunoscut ca Paul din Tars, și chiar în Evul Mediu, unde avem numele lui Domenico da Sienna, Luca della Robbia, Antonello da Messina. Apoi, au fost orașe sau regiuni celebre pentru mărfurile lor: postavurile de Flandra, perțelanurile de Meissen sau de Saxa, oglinzile de Murano etc. 22 Fiedler, op. cit., p. 540.

[24] D. Hebdige, ***Hiding in the Light: On Images and Things,*** Routledge, London, 1988, p. 47.

22 Ar fi cu totul greșit să considerăm că publicul de jos e lipsit de exigențe estetice. Philippe Birgy vorbește, într-o carte dedicată unui segment al muzicii contemporane, despre un fenomen de care adepții artei elitiste nu sunt conștienți. Este acela al producțiilor de muzică *tehno* sau *house,* genuri considerate vulgare, triviale, de către esteții artei muzicale. Totuși, adepții respectivelor genuri de muzică luptă pentru menținerea lor pură, necoruptă de influențe sau de prelucrări. E, de asemenea, uimitoare competența acestor fani în ceea ce privește identificarea genurilor de muzică pe care le prizează, ierarhizarea

 pe care o fac - act de judecată estetică prin definiție -, în pofida lipsei cunoștințelor de teorie muzicală prin care să și poată defini cu claritate diferențele între genuri și stiluri (Philippe Birgy, ***Mouvement* techno *et transit culturel,*** L’Harmattan, 2001, p 184 și urm.).

Că e la mijloc un proces de selecție o dovedește faptul că nu toate produsele destinate pentru consumul cultural de masă își găsesc cumpărătorii, multe rămân nevândute - cărți, DVD-uri, discuri compact, casete cu filme sau muzică.

Dominic Strinati, ***An introduction to theories of popular culture,*** Routlege, London, New York, 1998, p. 45.

28 Dwight MacDonald, „A *theory of mass culture*[11]*,* în B. Rosenberg and D. White (editors), ***Mass Culture,*** Free Press, Glencoe, 1957. p. 60.

29 *Idem,* p. 62.

20 Jim Collins, ***Uncommon Cultures: Popular Culture and Postmodernism,*** Routledge, New York and London, 1989, p. 10. 21 Termenul e poate prea tare, această impunere se produce în condițiile societății capitaliste prin mijloace subtile, creându-se nevoia și alimentând-o, dar nu e mai puțin adevărat că societățile comuniste și cele totalitare în general, impun cetățenilor formele de artă, după o metodă schițată deja de Platon, în **Republica,** dar perfecționată brutal și perfid totodată în ultima sută de an

22 **v. Franțois Rabelais și cultura populară în Evul Mediu și în Renaștere,** de Mihail Bahtin, în românește de S. Recevschi, Editura Univers, București, 1974.

xxxin ţjn material filmat de un canal de televiziune din Franța, în anul 2002, prezenta experiența unei tinere cu o slujbă oarecare într-un magazin, așadar, cineva „din popor", care lua parte, în urma câștigării unui concurs, la o seară unde petreceau persoane din aristocrație și din marea burghezie. Muzica pe care se dansa nu era constituită din menuete, valsuri, mazurci, gavote, polci, era chiar muzica obișnuită într-o discotecă sau la o petrecere a cuiva din rândurile clasei muncitoare ori funcționărimii. Tânăra își mărturisea, în fața cemerei TV, surpriza de a nu găsi nimic ieșit din comun la petrecerea respectivă, mirându-se că nobilimea petrece ca toată lumea.

24 în ***Mass Culture,*** ed. cit., p. 547.

25 Edward Shils, *„Daydreams and nightmare^,* în ***Literary Taste, Culture and Mass Comunication,*** *edited by* Peter Davison, Rolf

Meyersohn *and* Edward Shils, Chadwick Healey, Cambridge, 1978, vol. I, p. 206.

3° Realitatea este că elitele locuiesc în apartamente, vile, castele decorate și mobilate atât după bunul gust al epocilor trecute dar și după standardele cele mai avansate ale creației din domeniul utilităților și decorațiunilor interioare de azi, că automobile aparent de serie sunt dotate cu elemente personalizate, din materiale rare sau naturale, care le sporesc enorm prețurile, că se realizează vestimentații pentru anumite persoane și pentru anumite ocazii sau că nu o dată creatorii de parfumuri realizează produse unice, pentru clientela cu bani foarte mulți. Avem de-a face (și nu e locul aici să prezentăm pe larg gama de coduri culturale și sociale încorporate în obiecte care pentru neinițiați nu ies din linie) cu păstrarea neștirbită, în cercuri sociale foarte puțin dispuse la transparență, a tuturor atributelor care țin de cultura superioară, rafinată, elitare. Bineînțeles că în ambianța futuristă, somptuoasă, a unui imobil de pe Avenue Montaigne sau Avenue Foche se poate asculta muzică de jazz, dar nu este jazz-ul, oare, un gen care s-a clasicizat?

’7 în iulie 1998 Casa de licitații Sotheby’s vindea, pentru suma de 28 500 de dolari, una dintre aceste cutii (care sunt în număr de opt și se află prin diferite colecții și muzee din lume) cu „Excrementele artistului", purtând semnătura originală a autorului, artistul italian Piero Manzoni, mort în 1963 (cf. unei știri din „Ziarul Național", an II, nr, 321, sâmbătă 4, duminică 5

iulie 1998; ziarul prelua, la rândul său, o informație RAIUNO) prezentată de

38 Ceea ce

se numește în spațiul german *Frauenliteratur.*

Elitele manifestă interes estetic pentru obiectele și mesajele artistice venite dinspre zona trivialului pentru că acestea sunt de natură să contrarieze așteptările, ele se înscriu într-o cerință pe care arta mare o respectă cu relativă consecvență, aceea a imprevizibilului. Un roman de Dostoievski sau de Musil nu este previzibil, structura și trama lor contrazic mereu așteptările cititorului (este ceea ce face, la nivelul secven?elor, dar nu și al ansamblului, romanul de aventuri), cum nu este previzibilă nici mzica lui Brahms sau Richard Strauss. în schimb, literatura și arta care au de-a face cu consumul se caracterizează tocmai prin satisfacerea așteptărilor.

40 Cf. Dominic Strinati, op. cit., p. 38.
41 în Karl Marx, Friedrich Engels, **Opere,** volumul 3, Editura Politică, București, 1958 , p. 47.

[42] *Idem,* p. 32.
[42] Ion lanoși, **Nearta - Artă,** vol I, Cartea Românească, București, 1982, p. 108-109.
[44] într-o notă din cuprinsul cărții sale **Revolta maselor,** Jose Ortega y Gasset consemnează o opinie tulburătoare, al cărei substrat e de natură să ne dea de gândit asupra rolului și efectelor specializării creierului și a importanței separațiilor sociale și profesionale: „Herman Weyl, unul dintre cei mai mari fizicieni actuali, coleg și continuator al lui Einstein, are obiceiul să spună, în conversațiile particulare, că dacă ar muri subit zece sau douăsprezece persoane anume, e aproape sigur că minunea fizicii moderne s-ar pierde pentru totdeauna în omenire. A fost nevoie de o pregătire de mai multe secole pentru a acomoda organul mintal cu complicațiile abstracte ale teoriei fizice. Orice eveniment poate anihila o atât de extraordinară posibilitate umană, care, în plus, constituie baza tehnicii viitoare (traducere de Coman Lupu, Humanitas, București, 1994, p. 79).
[4]^ Și aristocrații pot fi snobi, în ciuda etimologiei cuvântului. Nu au pus Habsburgii să fie pictat un tablou în care Mozart ia masa alături de familia imperială la Schdnbrunn, chiar dacă acest fapt nu se petrecuse niciodată?
[4]$ Traian Herseni, **Sociologia literaturii.** *Câteva puncte de reper,* Editura Univers, București, 1973, p. 198.
[42] V. Hans Robert Jauss, **Experiență estetică și hermeneutică literară,** traducere și prefață de Andrei Corbea, Editura Univers, București, 1983.
[4]8 Cântecele și baladele populare sunt prea puțin străbătute de ideea de eroism (a se vedea, în afară de textele cuprinse în diverse culegeri de folclor, antologia **Cântecul de cătănie,** apărută la Editura Dacia, Cluj-Napoca, în 1997, precum și considerațiile noastre din eseul „Șase epifanii ale spiritului românesc", în **Modernități,** ed. cit.). Adesea răzbunarea este mobilul

care pune în mișcare desfășurarea unei balade populare. Dar să exemplificăm viziunea despre moartea în război cu versurile unui cântec soldățesc (așadar, nu dintre cele create de talentele din elite, precum Rouget de l'Isle sau Vasile Alecsandri) al parașutiștilor francezi: *„En passant par la portiere,/ Parachutiste, souviens-toi,/ Ou'un jour il pourrait se faire/ Malgre toi, oui, malgre toi/ Qu'apres une chute libre/ Tu aurras cesse de vivre/ Entorche dans l'atmosphere,/ Tu tomberas comme une pierre."*

207

(*„En passant **par** la portiere*[11]*,* în Thierry Bouzard, ***Anthologie du chant militaire franțais,*** Editions Grancer, Paris, 2000, p 165; cântecul pastișează marșul Batalionului „Africa", un cântec numit *„Le Batalionnaire",* care, evident, este mobilizator, eroic, stenic. Se recunooaște însă mai ușor că primul vers este o pastișă după un cunoscut cântec popular francez, *„En passant par la Lorraine". 49* Vincent Voiture s-a născut în 1597 la Amiens, în familia unui negustor de vinuri. A făcut însă studii strălucite și a izbutit să se facă acceptat la curtea Franței. în scurta sa viață (a murit în 1648), a fost unul dintre obișnuiții celor mai importante și mai selective societăți din Paris, salonul Doamnei de Rambouillet, căreia i-a fost prezentat în 1625, sau al Domnișoarei de Scudery.

Jacques Truchet, *„Pour un inventairre des problemes pose sur l'etude de la rhetorique au XVII^e siecle".* în *„Bulletin de la Societe d'etude du XVII^e siecle",* 1968, n° 80-81, p. 13 *(apud* Marie-Therese Hipp, ***Mythes et rdalitâs.*** *Enquete sur le roman et Ies memoires (1660-1700),* Librairie C. Klincksieck, Paris, 1978, p. 372).

Marie-Therese Hipp, op. cit., p. 373.

52 V. Jauss, op. cit., *passim.*

53 Așa cum am arătat în capitolul prcedent tocmai normarea extremă a avut și roluri fertile: s-au fixat regulile de politețe, ale unei *art de vivre* și ale unui *savoir vivre,* adică s-au șlefuit moravurile, s-a dezvoltat gustul atât în materie de creație vestimentară dar mai ales în ceea ce privește literatura, s-a făcut trecerea

către limba franceză clasică şi către literatura clasică (Corneille a fost mult îndatorat atmosferei şi discuţiilor din saloanele preţioaselor), s-a constituit un fastuos cod al amorului preţios, care a ţinut să fie modelul de urmat în contrapartida grosolăniilor. Pe cealaltă parte, a contestării, stilului preţios i se datorează apariţia burlescului, ca reacţie la extravaganţele de limbaj şi de comportament ale celor care frecventau saloanele timpului şi ia literatura lor. Nu numai **Preţioasele ridicole** şi **Femeile savante,** de Moliere, au persiflat artificiozitatea saloanelor, dar **Romanţul comic,** de Paul Scarron, cu care se pare că ia naştere genul burlesc, a fost conceput programatic drept atac, prin grobianismul personajelor şi trivialul situaţiilor, la manierismul preţios (care, de altfel, a avut corespondenţe în Anglia - euphuismul, Italia - marinismul, şi Spania - gongorismul).

208

54 Ceea ce nu le-a împiedicat niciodată şi nu le va împiedica să facă bani prin aproape orice mijloace în vederea atingerii acestui ţel, al desprinderii de materialitate. Din nou un fenomen cu dublă faţă, înscris perfect în logica dialectică a comportamentului estetic pe care l-am descris în primul capitol.

55 Cf. Jean-Claude Bologne, ***Histoire de la pudeur,*** Olivier Orban, 1986, p. 18.

56 „Renaşterea, secolul al XIX-lea se deschid adesea nudităţii artistice, închizând viaţa cotidiană într-o pudibonderie foarte strictă. Dimpotrivă, Evul Mediu, secolul al XVIIl-lea, chiar dacă realizează «tablouri drapând nudităţile», au mai mult gust pentru «realităţi»...“ (J.-C. Bologne, op. cit. p. 10).

5^ Tot atât de adevărat este şi că interdicţiile claselor inferioare privitoare la nuditate şi la prezenţa în vocabular a josului trupesc nu iau forma aberată a pudibonderiei şi a regulilor induse de aceasta. Conform tabloului conturat de Bologne în urma examinării unor „depoziţii*[1] de epocă, atât de mare era pudicitatea împăratului Maximilian, încât se retrăgea singur pe scaunul cu orificiu, fără a fi ajutat nici de valetul de cameră nici de paji (mai târziu, la curtea Franţei cel

puțin, în vremea Regelui Soare, aceste activități aveau loc în mijlocul curtenilor, unii dintre ei aducându-și, potrivit rangului, contribuția la buna desfăușrare a acțiunii - n.m. R.V.). Isabella de Castilia nutrea aceleași sentimente, de vreme ce a murit din pricina unui ulcer despre care a refuzat să vorbească; a trebuit chiar să i se acorde ultima oncțiune sub cuvertură, pentru că nu voia să i se vadă picioarele. Și ce să mai spunem de Anna de Austria, care a pus să fie distruse, pentru mai mult de o sută de mii de franci, tablouri „indecente[11], de Ludovic al XlII-lea, care a mâzgălit frescele din camera sa, de Mazarin, care a mutilat statuile. Acestea din urmă sunt, fără îndoială, excepții (care se înscriu, dacă ne gândim bine, într-o atitudine asemănătoare psihozei habotnice a primilor creștini, care au distrus statuile grecești și romane pentru că le găseau obscene). Căci, spune, istoricul pudorii mai departe, baroana de Montreuil-Belley a cerut unuia dintre vasali, la care se afla în vizită, să o transporte pe umerii lui până la locul unde „el însuși mergea pe jos[11], după care i-a cerut chiar să-i dea spuma ce îndeplinea rolul hârtiei... (op. cit. p. 9). Și Camil Petrescu, în romanul **Patul lui Procust,** înfățișează o actriță care își primea vizitatorii așezată pe oala de noapte.

209

Michel Rouche, „Evul Mediu timpuriu în Apus“. în Philippe Aries și Georges Duby (coordonatori), **Istoria vieții private.** *De la Imperiul roman la anul o mie,* traducere de Ion Herdan, volumul IL Editura Meridiane, București, 1994, p. 203.

5" Cine este atent la gastronomia franceză cu deosebire, va remarca un amănunt care se înscrie în această tendință: bucătarii concep modalități de prezentare a felurilor de mâncare prin care să ascundă, practic, materia, izbutind aranjamente ce răspund unor sofisticate cerințe de ordin estetic, platourile servite la mesele restaurantelor care se respectă constituind în primul rând o delectare vizuală. Dacă arta culinară mizează pe înfrumusețare, arta plastică a secolului al XX-lea se situează la polul opus. Sherry Frumkin Gallery, din Santa Monica, expune un mulaj realizat de David

Gilhooly, *„An Excessive Dragwood Sandwich",* reprezentând un sandviș multietajat, cu ingrediente felurite - carne, legume, felii de brânză etc. - care subliniază clar ideea trivialității materiilor alimentare și, în subsidiar, a hrănirii.

60 V. Brillat-Savarin, **Fiziologia gustului,** traducere de Doina Pașca-Harsânyi, cuvânt înainte de Dan Grigorescu, Editura Meridiane, București, 1988.

61 *„Hast du die Augen aufgeschlagen,/ Befiehl, das Essen herzutragen./ Das halt in deiner Hand so stark,/ Dass durch die Finger trieft das Mark./ du brauchst nicht Teller gleich sodann,/ Es kommt doch aufden Imbiss an./ Wie du dich halten solist beim Essen,/Das wollen wirauch nicht vergessen:/Doch muss ich dich erst unterrichten,/ Wie du solist dein Benehmen richten,/ Dein Angesicht, Leib und Gebărden,/ Dass du magst Grobianer werden",* sună un îndemn din acest îndreptar de conduită scris în versuri, operă care formal se raliază regulilor artei secolului al XVI-lea, tratând însă despre proastele obiceiuri (e adevărat că având drept țel îndreptarea lor).

62 Spre pildă, tatăl lui Horațiu, care era libert bogat, l-a dat pe fiul său la școală, pentru a beneficia de instrucția care lui îi lipsise, dar îl învățase și principii ale unei filosofii populare, orale. „Cum s-ar putea să nu știm că o anumită faptă este fie imorală, fie dăunătoare — îi spunea fiului său -, când cel care o săvârșește are bârfa drept singur profit?" Ca exemplu de urmat, îi arăta comportarea unui om de vază, a cărui virtute era recunoscută oficial, deoarece fusese numit jurat, zicându-i: „Iată o autoritate!" După ce devenise poet cunoscut, fiul sesiza analogia între

210 doctrina orală și cea scrisă, ale filosofici. Iar oamenii din popor o intuiau și ei foarte bine, de vreme ce epitafurile lor sunau cam așa: „Nu a urmat nicicând învățămintele vreunui filosof[11] sau: „Singur a învățat adevărurile venerabile[11]. Aici nu este vorba de dispreț față de cultura înaltă, dimpotrivă, dar mai e ceva: revendicarea de la o cultură egală. Defunctului nu i-a trebuit filosofia pentru a duce traiul unui filosof, pentru

a ști unde se află binele și răul. (După Paul Veyne, „înțelepciunea populară[11], în Philippe Aries și Georges Duby, coordonatori, **Istoria vieții private,** ed. cit., vol. **I,**

De că membrii claselor superioare, cu toată înclinația lor către ideal, își manifestă adesea omenescul. Așa se face că ori de câte ori au nevoie de îngăduință în această calitate a lor apelează la sprijinul și la valorile claselor inferioare, la înțelegerea pe care știu din instinct sau din experiență că acestea le au pentru ceea ce e omenesc. Mitropolitul Antim Ivireanul sesizase această dublă orientare, dar era obligat, în virtutea credinței pe care o slujea și a preceptelor ei, să o condamne. în „Cuvânt de învățătură la Dumineca Floriilor[11], înaltul prelat și marele cărturar îi înfiera pe cei care se spovedesc la doi duhovnici, „unul la țară și altul la oraș; la cel de la țară, ca la un om prost (să nu uităm că în epocă „prost[11] semnifica om simplu, din popor - n.m., R. V.), spune păcatele, cele ce socotește el că sunt mai mari, iar la cel de la oraș păcatele cele ce socotește el că sunt mai mici[11]. Persoana de rang înalt știa că nu- și pierde prea mult prestigiul dacă mărturisește abateri mai mari în fața unui preot aparținând lumii țărănești, pentru că aceasta avea altă scară a valorilor, mult mai laxă și mai tolerantă față de ce-i al omului. Să mai notăm, în treacăt, că atunci când domnișoarele din familiile nobile rămâneau însărcinate se retrăgeau în ascuns la țară pentru a naște în mijlocul unei lumi care avea altă optică despre păcat.

64 Se pot consulta cu folos mai multe lucrări care descriu existența acestor mecanisme. Amintim, dintre acestea: Desmond Morris, **Maimuța goală,** traducere din limba engleză Valeriu Rendec, Editura Enciclopedică, București, 1991, Konrad Lorenz, **Așa-zisul rău...,** ed. cit., Irenäus Eibl-Eibesfeldt, **Agresivitatea umană.** *Studiu etologic,* traducere din limba germană de Vasile Dem. Zamfirescu, Editura Trei, 1995, **S. A.** Barnett, **Biologie și libertate.** *Eseu asupra implicațiilor etologiei umane,* traducere de Amelia Croitoru, Editura Științifică, București, 1995, Vasile Dem. Zamfirescu, **Etică și etologie,** Editura Științifică și Enciclopedică,

București, 1982. Elitele se deosebesc și în această privință, a transferului agresivității și instinctelor în forme sociale elevate. *65* Senmut era „Supraveghetorul grânelor lui Amon“, în timpul reginei Hatșepsut. La Dayr al-Bari, muncitorii care lucrau la piramide au dăltuit două personaje acuplându-se în poziția *coitum inversum.* Unul era Senmut, celălalt regina, care era amanta lui. Se sublinia, prin aceasta, ipostaza de decădere din rang a reginei. Nu exclud nici ipoteza ca această poziție să fi fost curentă în Egipt la vremea respectivă, așa-numita „poziție a misionarului[1]', clasică azi, să fi fost o achiziție mai târzie în comportamentele sexuale, fapt probat, înaintea împotrivirii populațiilor creștinate din Africa neagră și Oceania, de un episod biblic. Este poziția refuzată de Lilith lui Adam.

66 V. și Genevieve Calbris, „La *mimique faciale et gestuelle du re fus: motivation"* în „Geste *et image",* Centre de documentation et de recherche sur la realite gestuelle des societes humaines, Quatre Vents Editeur, n° 4. 1985.

6' Telespectatori din toată lumea au putut vedea cum, în 1992, în timpul unei greve din Franța care a evoluat către înfruntări cu jandarmeria, un protestatar s-a întors cu spatele către forțele de ordine, și-a dat jos pantalonii și și-a bătut de mai multe ori fesele cu palma. Este un gest pe care l-am văzut și în copilărie, la țâncii din satul meu, dar l-am remarcat și în filmul lui Mel Gibson ***Brave Heart,*** într-o scenă de luptă în care scoțienii se întorc cu spatele către trupele engleze, își saltă kilturile și recurg la zisul gest insultător. Și încă un exemplu. Unii colecționari poate că dețin o carte poștală cu următoarea legendă: „Podul peste Rhin, postul de frontieră de la Neuf-Brisach, 1981. împiedicați să participe la un miting antinuclear la Colmar, manifestanți germani arătându- și dosurile jandarmilor francezi, în semn de protest" (Photo: G. Kubler, Editions GENDRE Cartes-postales Evenements, Paris). 6$ „Am putea afirma - scrie Leroi-Gourhan - că estetica gestului de politețe nu are la bază coeziunea socială, ci că ea este reflectarea unei anumite imaginații a comportamentului

omului educat, imaginație ce-și regăsește modelul în arta ceremonialului, individul jucându-și rolul de om politicos" (Andre Leroi- Gourhan, **Gestul și cuvântul,** traducere de Maria Berza, prefață de Dan Cruceru, Editura Meridiane, București, 1983, vol. II, p.74). Dacă prima parte a afirmației este cel puțin discutabilă, pe ce-a de-a doua o împărtășim fără doar și poate.

212

69 Probabil că acestă teamă, a cărei natură atavică nu avem cum să o detaliem și să o explicăm în aceste rânduri, constituie și unul dintre mecanismele care determină opoziții vehemente la literatura licențioasă sau la filmele pornografice. Cei care iau atitudine împotriva respectivelor forme de cultură le consideră, de altfel, drept niște atentate (la pudoare, la bunele moravuri, la persoane, la grupuri, la valori culturale etc.).

™ Henri Bergson, **Teoria râsului,** versiune românească Silviu Lupașcu, studiu introductiv Ștefan Afloroaei, Institutul European, Iași, 1992, p. 44.

71 *Idem,* p. 49.

H Sigmund Freud, „Cuvântul de spirit și comicul“, în **Scrieri despre literatură și artă,** traducere și note de Vasile Dem. Zamfirescu, prefață de Romul Munteanu, Editura Univers, București, 1980, p. 256.

73 Antropomorfizare care este o valoare atât de puternic înrădăcinată în viziunea noastră încât abia de vreo două sute de ani științele fac efortul de a se desprinde de ea, după cum demonstrează Georg Lukăcs în **Estetica.**

74 Sigmund Freud, op. cit., p. 234. „Râsul nostru exprimă - cum spune Freud — plăcuta superioritate pe ere ne-o atribuim față de altcineva[11] *(idem,* p. 241).

7$ Această practică axiologică depreciativă este înrudită cu aceea subzistentă în sfera cultă, de a asocia cuvinte evaluative care trimit la lucruri neînsemnate: bani de valori foarte mici (ca în expresia „e un om de două parale[11]), legume sau fructe alterate, pleavă etc. Pentru o privire documentată asupra felului în care funcționau astfel de formulări metaforice în antichitatea romană, mai cu seamă la scriitorii acesteia, a se vedea studiul Floricăi Bechet, **Termeni latini de apreciere a**

valorii umane. *Axiologicele totalizatoare,* Editura Paideia, București, 1998.

76 S.A. Barnett identifică, în lucrarea sa **Biologie și libertate,** câteva modalități de manifestare a agresivității în lumea umană, la nivelul individului: autoapărare prin violență, omucidere, asalt, viol, violența prin alienare, asalt fără acte de violență (verbal), comportament umilitor, comportament dominant, agresivitate, pedeapsă, psihochirurgie, sentimente distructive (ed. cit., p. 85.). In afara acelora care presupun contactul fizic cu victima, violența fizică, toate celelalte descriu perfect mecanismul trivialului ca manifestare a superiorității.

77 O excepție probabil că ar constitui-o dezgolirea condamnatului și tăvălirea lui prin smoală și fulgi, pedeapsă care s-a aplicat și în Țările Române, după care acesta era eliberat în mulțimea care râdea să se prăpădească. O sancțiune care adoptă un mod comic de aplicare și de experiență, prin urmare ea ține mai mult de o epocă a dreptului cutumiar, obștesc, vizând nu eliminarea celui care s-a făcut vinovat de o anumită faptă ci îndreptarea lui și reintegrarea în comunitate. O astfel de practică, inadmisibilă azi, când se mizează enorm pe imagine și pe dreptul la imagine al fiecăruia, era profund umană în esența ei și profund morală, implicând un scenariu katharctic, spre deosebire de modurile de a pedepsi de azi care sunt, în fond, mult mai dure și, cel puțin pentru delictele minore, pentru care se aplica în trecut, disproporționate prin urmările lor traumatizante. Dar, în epocile trecute, execuțiile și torturile constituiau un spectacol straniu, care nu ținea de artă decât poate în mizanscena lui sinistră. Tăvălirea prin fulgi avea însă caracterul unui mod pe jumătate carnavalesc, pe jumătate serios.

78 Despre *ludibrium* a se vedea Pascal Quignard, *Le sexe et l'effroi,* Editions Gallimard, 1994, pp. 77-80, *passim.*

79 Pentru limba franceză un repertoriu vast al injuriilor îl realizează, între alții, Pierre Perret, în dicționarul său intitulat Le **petit Perret (J.-C.** Lattes, Paris, 1982),

sau Robert Gordienne, în ***Dictionnaire des mots qu'on dit „gros", de l'insulte et du ddnigrement*** (Editions Hors Commerce, 2002). Nu mai puțin interesantă este culegerea de studii coordonată de Jean Delumeau, ***Injures et blasphemes*** (Editions Imago, Paris, 1989), care cuprinde câteva texte de mici dimensiuni dar foarte percutante: *„L'art de l'insulte en Italie aux XVI^e^ siecle et XVII^e^ siecle",* de Peter Burke, *„Facetie, blaspheme et bapteme ou le jeu de la meprise sur 1'humain en Savoie au XX^s^ siecle",* de Dominique Abry-Deffayet, și *„ Un blaspheme tres contemporain: «La Marseillaise de Gainsbourg»",* de Jean Cheyronnaud. în acest ultim caz dezbătut este vorba de un incident petrecut în 1979, când Serge Gainsbourg a interpretat „Marseilleza" în stil *reggae,* parodiind, în plus, cuvintele. Reacțiile n-au întârziat să apară: un regiment de parașutiști din Strasbourg a constituit un fel de comando, mai mulți politicieni și oameni de cultură au luat atitudine (printre ei, academicianul Michel Droit). Semnalez, doar prin acest mic exemplu, o posibilitate a trivializării sacrului,

214 atunci când acesta din urmă ține de valori consacrate (sic!) ale lumii laice. La noi sunt cunoscute, de exemplu, versiuni licențioase la „Scrisoarea a III-a" sau „Luceafărul".

80 De aici s-a făcut foarte ușor pasul căte înjurătura de cele sfinte, printr-un proces de contaminare, de simpatie. Așa încât, cum se revolta mitropolitul Antim Ivireanul într-una dintre **Didahiile** lui: „...ce neam înjură ca noi, de lege, de cruce, de cuminecătură, de morți, de comândare, de lumânare, de suflet, de mormânt, de colivă, de prescuri, de ispovedanie, de botez, de cununie și de toate tainele sfintei biserici și ne ocărâm și ne batjocorim noi înșine legia".

81 „Folosind sudălmile în raport cu «obiectele» din jur, românii par a se individualiza prin precocitate. «Băiatul care nu-i deprins să suduie măcar de mamă se va însura cu mare greutate, că cică are mai multe coaste de femei» - nota un folclorist o «încheiere» importantă, așezată într-un cod al existenței virile. în urmă cu aproape trei veacuri, Anton Maria del Chiaro, secretarul florentin al lui Constantin Brâncoveanu, remarcase și el

(consemnându-le în cartea sa despre Valahia, pe care o va scoate la Veneția în 1717) numeroasele «libertăți de limbaj» pe care vârsta fragedă a «purtătorilor» nu părea a le împiedica (declarându-le chiar «dovezi de bărbăție»)" (Dan Horia Mazilu, **O istorie a blestemului,** Polirom, Iași, 2001, p. 250). Folcloristul este Artur Gorovei, iar lucrarea: **Credințiși superstiții ale poporului român,** ediția a Il-a, îngrijită de Iordan Datcu, Editura „Grai și Suflet - Cultura Națională", București, 1995, p. 223; cf. notei 186, la p. 303, în D.H. Mazilu, op. cit.).
82 După cum o demonstrează convingător și Jacques Collard, în capitolul pe care i-1 dedică în ***Anthologie de la literature argotique des origjnes ă nos jours*** (Editions Mazarine, Paris, 1985, op. 95-102).
Despre poeticitatea intrinsecă a argoului dă probă și faptul că, deși Gheorghe Astaloș a atașat fiecărei balade un glosar care să explice termenii folosiți, poezia aceasta pare să nu aibă cu adevărat nevoie de „dicționar", ea fiind sesizabilă așa cum este, ca poezie, răspunzând unei caracteristici pe care criticii literaturii moderne au teoretizat-o copios, aceea că poezia nu trebuie să semnifice ceva din domeniul inteligibilului. Pe de altă parte, e de spulberat o anumită părere rezultată din entuziasmul celor care studiază argoul și se ocupă de transgresia lui poetică: numai anumite cuvinte și expresii sunt înlocuite, nu tot vocabularul. Așa

215 se face că un text mai lung de o frază-două, prin urmare un text literar întreg nu este posibil decât pe structura și fondul lexical al limbii standard.
$4 Lazare Sainean, ***Les sources de l'argot ancien,*** vol. I, *Des origines ă la fin du XVIII[e] siecle,* Slatkine Reprints, Geneve, 1973, p. 266. Printre exemplele pe care le dă Șăineanu se numără „Misterul Vechiului Testament[11], „Misterul Faptelor Apostolilor[11], „Viața Sf. Christoph[11]. De asemenea, el reproduce versuri și alte bucăți literare scrise în argou sau impregnate de argou, puțin importante în ordine literară dar de bună seamă un tezaur pentru un istoric al limbii.
V., de asemenea, de același, ***La langue de Rabelais,*** I, *Civilisation de la Renaissance,* II, *Langue et vocabulaire,* Slatkine Reprints, Geneve, 1976.

8^ „S-a observat adesea că listele de posturi, funcții și grade din milităroasa noastră societate în care calitățile persoanelor contează prea puțin, ele fiind considerate uniforme, ca la soldați, și în care funcționează doar bunul plac al instanței care alege un nume din lungi liste perfect verificate de serviciile de cadre, aceste noi liste, deci, conțin nume ciudate, ridicole sau cu semnificații concrete: Pompiliu Ațâfnoaie - colonel; Besensac Claudian - director etc., etc.[11] scrie Mircea Nedelciu în romanul **Zodia scafandrului.** în volumul al doilea al **Morometților,** Marin Preda recurge adesea la procedeul numelor și al poreclelor triviale pentru a marca ascensiunea în noua ierarhie comunistă a unor personaje de joasă extracție. Pentru că numele și poreclele degradante sunt un atribut al lumii triviale (nu numai la noi, ci și în alte culturi, în alte limbi). Dețin și câteva istorioare referitoare la numele triviale din societatea bună dar relatarea lor nu ar face decât să întărească regula amintită aici.
8^ Zicalei românești „A fi cu fundul în două luntri[11] (am transcris varianta oarecum eufemistică) îi corespunde, de exemplu, la francezi, *„Avoir le cui entre deux chaises^.*
8^ „Când aud cuvântul «Beethoven» îmi vine să mă c... în gramofon[11] sună o replică a maiorului american anchetator din piesa lui Ronald Hardwood, **De partea cui ești?,** și sper că exemplul acesta e de ajuns pentru a ilustra fenomenul aici invocat. 88 Emmanuel Le Roy Ladurie, ***Le Carnaval des Romans. De*** *la Chandeleur au mercredi des Cendres,* Gallimard, 1979, p. 213. QQ r
°’ V. Mihail Bahtin, op. cit., *passim.*
90 A se vedea și detaliata carte a lui Le Roy Ladurie.

91 Procesiunea aceasta trivială, grotescă era numită *komos',* de aici, ulterior, s-a născut comedia. Din ritualurile dionisiace, care implicau sacrificarea unui țap *(tragos)* în cinstea zeului, a luat naștere și tragedia. Iată cum, dintr-o aceeași paradigmă culturală s-au putut desprinde două genuri diferite, comicul și tragicul, ambele de legătură între frumos și urât, ambele relevând unitatea dintre cele două categorii ale esteticii.

92 Până în 184, î.Ch., când Senatul le-a interzis, la Roma se celebrau și bacanalele, sărbători orgiastice nocturne ale zeului Bacchus.
93 „Știința esteticii va fi făcut un mare pas înainte când vom fi ajuns nu numai la concluzia logică, ci și la convingerea intuitivă, directă, că evouția permanenentă a artei este legată de dualismul *apolinic - dionisiac",* scrie Nietzsche în **Nașterea tragediei** (traducere de Ion Dobrogeanu-Gherea și Ion Herdan, în **De la Apollo la Faust.** *Dialog între civilizații, dialog între generații,* antologie, cuvânt înainte și note introductive Victor Ernest Mașek, Editura Meridiane, București, 1978, p. 180). Ceea ce și încercăm să demonstrăm, nu numai cu formele artei grecești. *94* „...Am considerat apolinicul și opusul său, dionisiacul, ca puteri artistice ce izvorăsc din natura însăși", mai spune autorul **Nașterii tragediei** (ed. cit., p. 184).
93 ibidem.
96 Paul P. Drogeanu, **Practica fericirii.** *Fragmente despre sărbătoresc,* Editura Eminescu, București, 1985, p. 191. în demersurile sale, autorul se servește de teoriile lui Paul-Henry Chombart de Lauwe, expuse în cartea acestuia, **Cultura și puterea.** în concep?ia sa, în conturarea sărbătorescului, principiului carnavalesc îi sunt asociate altele două: principiul *potlatch* și principiul sabatic.
9[1] *Idem,* p. 237.
98 Irenăus Eibl-Eibesfeldt, op. cit., p. 108.
99 Gabriel Moser, ***L'agression,*** *deuxieme edition corigee,* PUF, 1997, p. 75.
Ibidem, p. 87.
101 *Idem,* p. 89.
102 ***Psychologic de la literature et de la creation littdraire*** *par* Pierre Debray-Ritzen, La Bibliotheque de C.E.P.L., Retz, Paris, 1977, p. 48.
103 S. Freud, op. cit. p. 247.

104 DOICA: „...Dar, zău, m-apucă râsul/ De câte ori îmi vine-n minte cum,/ Oprindu-se din plâns ea zise: «Da!»/ Și-avea pe frunte un cucui cât oul/ De găinușe. Vai, cum mai plângea!/ «Vezi ce pățești când cazi cu fața-n jos?»/

I-a zis bărbatul meu. «Când oi fi mare/ Pe spate ai să cazi, nu, fata mea?»/ Și ea-ncetându-și plânsul zise: «Da!»“ (Actul I, Scena III, în românește de Virgil Teodorescu).
Aluzia e de două ori trivială. O dată pentru că trimite la poziția unei femei care face dragoste într-un context care nu e trivial, deși e banal, mai exact nu e grosolan, și a doua oară pentru că e vorba de un vlăstar de rang înalt, pe care el, un om umil, îl aduce la numitorul comun al tuturor ființelor umane care se împerechează. Pe de altă parte, e și o urmă de tandrețe aici, pentru că substratul și mai profund e plăcerea pe care fiecare ființă umană o trăiește în momentele de dragoste.
105 Mjrcea Doru Lesovici, **Ironia.** *Ipostaze în poezia română contemporană,* prefață de Liviu Leonte, Institutul European, Iași, 1999, p. 100.
106 Tobje Nathan, într-o cercetare dedicată inconștientului la populațiile ne-creștine, avansează ipoteza că la originea caricaturii s-ar putea afla exhibiționismul, făcând apel la mitul lui Demeter și la felul cum a fost făcută'să râdă după mâhnirea pricinuită de pierderea Persefonei de către o zeiță numită Baubo, care a dansat din buric, în timp ce un chip tatuat pe abdomenul ei căpăta mereu alte înfățișări și grimase ***(Psycbanalyse palenne. Esais ethnopsycbanalytiques,*** Dunod, Bordas, Paris, 1988, p. 112).
1 *(Y7*
LUI Atașarea la un personaj a defectului snobismului este în sine o caricaturizare, o trivializare. O indică tocmai etimologia cuvântului „snob", un acronim al expresiei *sine nobilitate,* ce se menționa pe listele de invitați la petrecerile date în casele aristocratice engleze în perioada de ascensiune a burgheziei, în dreptul numelor persoanelor care nu aveau origine nobiliară. 10o Este vorba de cartea lui Roland Barthes, ***Le degrd zăro de l’dcriture.***
109 Aici: „versuri scurte" (fr.). Versul scurt aparține registrului popular, jos, vulgar, prin contrast cu alexandrinul, propriu stilului înalt..
HO Gerard Genette, ***Palhnpsestes. La littdrature au second degrd,*** Editions du Seuil, Paris, 1982, p. 67. Genette comentează în aceste

218 rânduri maniera lui Paul Scarron, din ***Virgile travesti.*** „Nefericita Didona, scrie Vergiliu la finele Cărții I, prelungi în noapte și diversifică discuția cu Eneas, gustând amorul cu poftă: ea avea atâtea întrebări de pus despre Priam și despre Hector! Și ce arme purta fiul Aurorei? Și care erau caii lui Diomede? Și marele Achile, cum era el? Cele cinci versuri devin la Scarron: *«Cependant la Didon se pique/De son hote de plus en plus:/Pas de longs discours superflus/ elle le retient aupres d'elle/ Elle se briile ă la chandelle,/ L'autre, avec toute sa raison,/ Sent aussi quelque echauffaison,/ Et monsieur, ainsi que madame,/ A bien du desordre dans l'âme./ Elle lui fait cent questions/ Sur Priam, sur les actions/D'Hector, tant que dura le siege, /Si dame Helene avait du liege,/ De quel fard elle se servait,/ Combien de dents Hecube avait,/ Si Paris etait un bel homme,/ Cette malheureuse pommel Qui ce pauvre prince a perdu/Etait reinette ou capendu,/ Si Memnon, le fils d'Aurore,/ Etait de la couleur d'un Maure, / Qui fut son cruel assassin,/ S'ils moururent tous de farcin/ Les beaux chevaux de Diomede, / Qu 'elle y savait un bon remede,/Si, voyant son Patroclus mort,/ Achille s'affligea bien fort,/ S'il fut mis ă mort par cautelle...»"* (op. cit. pp. 67-68).

1H **G.W.F.** Hegel, **Prelegeri de estetică,** traducere de **D.D.** Roșea, Editura Academiei Republicii Socialiste România, vol. I, p. 610. H2 Sigmund Freud, **Introducere în psihanaliză,** în voi. **Introducere în psihanaliză. Prelegeri de psihanaliză. Psihopatologia vieții cotidiene,** traducere, studiu introductiv și note: dr. Leonard Gavriliu, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1980, p. 68.

113 £)e ***Elaboration et de la fonction de l'oeuvre littdraire.*** 114 ***Phase d'angoisse infantile reftetâe dans one oeuvre d'art et dans {'impulsion crâatrice.***

115 ***Degrds devolution du sens de la rdalitd.***

ii0 **Art *pur et pure science.*** Am indicat sursele în traducerile lor franceze, așa cum le menționează Jeanine

Chasseguet-Smirgel - n.m.,R.V.
112 Ceea ce este, aș adăuga, legat de complexul castrării și de afectarea sentimentului narcisic.
118 Dacă acceptăm aceasta, se vădește o dată în plus că nu putem construi un sistem estetic centrat numai pe frumos, de vreme ce ambele tendințe - și binele și răul, ca dimensiuni etice, implicit frumosul și urâtul, ca dimensiuni estetice - contribuie la nașterea operelor artistice.

H9 Jeanine Chasseguet-Smirgel, ***Pour une psychanalyse de 1’art et de la crdativitd,*** Payot, Paris, 1971, p. 90.
120 *Idem,* p. 100.
121 *Idem,* p. 99.
122 o știre publicată de săptămânalul „Adevărul literar și artistic" din 5 martie 1995 informa cititorii că după douăzeci de ani de căutări, un profesor universitar din Dublin a descoperit trei sute de poezii inedite, scrise de Samuel Taylor Coleridge, unul dintre marile nume ale literaturii engleze. Poemele confirmă reputația de excentric a autorului lor. între textele scoase la iveală se află o elegie dedicată castronului de bărbierit, poezii despre unghii încarnate, despre lesbiene și pederaști, despre gută, precum și un poem redactat în greacă și ebraică despre un prieten care nu reușea să-și mențină erecția atunci când încerca să facă dragoste cu noua și zburdalnica lui soție. Nu e un caz unic, Eminescu a scris poezia „Antropomorfism" precum și alte versulețe care mai de care mai porcoase, Alfred de Musset, romanticul autor al **Nopților,** a lăsat și un roman licențios, **Gamiani,** Apollinaire, pe lângă grațioasa caligramă a unei colombe a scris și un roman pornografic, ***Les onze miile verges,*** Pușkin a ținut un jurnal intim descoperit nu demult, care abundă în scene licențioase, Prosper Merimee i-a adresat lui Stendhal o serie de scrisori în care povestea multe întâmplări obscene, Verlaine și Rimbaud au contribuit copios cu versuri scatologice și pornografice la un ***Album zutique...*** Iar lista unor asemenea momente de „relaxare" ale marilor scriitori și artiști (amintesc, în treacăt, desenele erotice ale lui

Rodin, expuse într-un spațiu al muzeului care-i poartă numele sau ilustrațiile de carte ale lui Beardsley pentru **Lysistrata)** ar putea continua pe multe pagini. De văzut, de pildă, pentru literatura franceză, ***Dictionnaire des oeuvres drotiques,*** Editions Robert Laffont, 2001.
123 Robert J. Stoller, ***Imagination drotique telle qu'on 1'obsdrve,*** *traduit de 1'americain par* Colette Chiland et Yvonne Noizet, Presses Universitaires de France, 1989, p. 11. Am păstrat termenul *script* întrucât el a fost reținut ca atare și în versiunea franceză.
124 Am avut cândva ocazia, de pildă, să văd jurnalul unui elev care era atras de una dintre profesoarele lui și în care-și povestea visele erotice legate de aceasta. Nu am nici o îndoială că visele respective erau „fabricate" conform unui scenariu în parte oniric

220 în parte fictional, rod al lecturilor adolescentului, mai ales că în multe dintre expresiile folosite erau lesne de recunoscut clișee din frazeologia romanelor de consum.
325 Robert J. Stoller, loc. cit.
126 A se vedea Julius Evola, **Metafizica sexului,** cartea lui Irenăus
Eibl-Eibesfeldt, **Iubire și ură,** ca și lucrarea deja citată a lui Konrad Lorenz, **Așa-zisul rău.**
122 Robert J. Stoller, op. cit. p. 25.
128 *Ibidem.* Freud și întreaga școală psihanalitică de după el consideră perversiunile ca fiind diferite de nevroze.

„înțeleg prin ostilitate o stare în care dorim să facem rău unui subiect, ceea ce o diferențiază de agresivitate, care adesea implică violență[11] (R.J. Stoller, op. cit., p. 79). Tot Stoller explică și umilirea care intervine în cursul unor comportamente sexuale deviante (dar ce și cât e cu adevărat măsurabil ca normal în sexualitate?!): „mecanismul de răzbunare din interiorul scenariului *(script)* care asigură excitația - a umili pe cineva ca răscumpărare a umilinței pe care am trăit-o în copilărie[11] *(idem,* p.

130 După cum se vede, Stoller nu se poate desprinde radical de teoriile școlii lui Freud, care situează originea tuturor traumelor în copilărie. Oricine, probabil, a auzit

persoane adulte povestind isprăvi amoroase petrecute în felurite chipuri, nu o dată în circumstanțe practic imposibile și în poziții de nerealizat. Or, aceasta e o traumă datorată prezentului de adult reflectată în scenariul fantasmei, care tinde să rezolve conflictul rezultat din lipsa de acces sau respingerea suferită de către obiectul interesului sexual. De fiecare dată când am ascultat astfel de povești am avut senzația puternică a faptului că ascult literatură. 331 M. Dalitzsch, ***Studien zur Geschicbte der deutscben Anekdote,*** Diss. Freiburg i. Br., 1922, *apud* Heinz Grothe, ***Anekdote,*** J.B. Metzlerische Verlagsbuchhandlung *und* Cari Ernst Poeschel Verlag GmbH, Stuttgart, 1971, p. 7.

332 Materialul se găsește transcris în arhiva Institutului de Etnografie și Folclor „Constantin Brăiloiu", Mag. 2713, f. Verde. 333 *Ibidem.* în engl. în original.

334 Roland Gori et Marcel Thaon, *Plaidoyer pour une critique litteraire psychanalytique* în ***La Sublimation.*** *Les senders de la creation,* Tchou, *editeur,* 1979, p. 234.

335 Jacques Lacan, ***Le sdminaire,*** *livre* ***VIII, Le transfert,*** 1960- 1961, Seuil, Paris, 1991, p. 208.

136 „Forțele religioase sunt de două feluri. Unele sunt binefăcătoare, păstrătoare ale ordinii fizice și morale, dătătoare de viață, de sănătate, distribuind toate calitățile respectate de oameni (...) Ele joacă același rol și afectează conștiința credincioșilor în același mod: respectul pe care-1 inspiră este amestecat cu iubire și recunoștință. Lucrurile și persoanele cu care se află în mod natural în legătură sunt asociate acelorași sentimente și aceluiași caracter: sunt lucruri și persoane sfinte (...) Pe de altă parte, există puterile rele și impure, producătoare de dezordini, cauzatoare de moarte, boli, instigatoare de sacrilegii. Singurul sentiment pe care omul îl nutrește la adresa lor este teama, amestecată de cele mai multe ori cu groaza" (Emile Durkheim, **Formele elementare ale vieții religioase,** traducere Magda Jeanrenaud și Silviu Lupescu, cu o prefață de Gilles Ferreol, Polirom, Iași, 1995, p. 374). în această ordine de idei, Diavolul face parte din

paradigma sacrului.
Pe de altă parte, dualitatea însăși este premisa pentru ambiguitate, din cauza fenomenelor de trecere de la o stare la alta, care presupun momente intermediare îmbrăcând multiple ipostaze.
13' Rudolf Otto, **Sacrul.** *Despre elementul irațional din ideea divinului și despre relația lui cu raționalul,* în românește de Ioan Milea, Editura Dacia, Cluj, 1992, p. 20-21.
138 £)enis de Rougemont și, o dată cu el, cercetarea poeziei și a extazului religios în Occident, vede în devoțiunea mistică exprimată în scrierile Sfintei Tereza de Avila și ale Sfântului Ioan al Crucii expresii ale iubirii pasionale, intense, aproape cu nimic deosebită de patima cu care îndrăgostiți! își declară trăirile (v. Denis de Rougemont, **Iubirea și Occidentul,** traducere și note de Ioana Feodorov, introducere de Virgil Cândea, Editura Univers, București, 2000).
139 Rene Girard, **Violența și sacrul,** traducere de Mona Antohi, Editura Nemira, 1995, p. 147.
140 DUpă cum se pare c? e un sâmbure de adevăr în expresia „Orice obsedat sexual e un mistic."
141 Mircea Eliade, **Tratat de istorie a religiilor,** cu o prefață de Georges Dumezil și un cuvânt înainte al autorului, traducere de Mariana Noica, Hmanitas, București, 1992, p. 26. Eliade adaugă: „Este foarte probabil că, printre adoratorii așa numitului *lingam* al lui Shiva, un mare număr nu văd în el decât arhetipul organului

regenerator, dar sunt alții care-1 consideră ca un semn, o «icoană» a creației și a distrugerii ritmice a Universului, care se manifestă în forme și se reintegrează periodic în unitatea primordială, □reformată, spre a se regenera" *(ibidem).*
142 Descrieri abundente și, în pofida limbajului prea puțin academic, perfect localizabile în câmpul explicațiilor sociologice, filosofice, psihologice, antropologice etc. (în fapt, adevărate mostre de erudiție), ale bizutajului în Luca Pițu, **Eros, Doxa &**

Logos, Institutul European, Iași, 1995.
145 Theodor Baconsky, **Râsul patriarhilor,** *O antropologie a deriziunii în patristica răsăriteană,* cuvânt înainte de Andrei Pleșu, Editura Anastasia, București, 1996, pp 85- 86.
144 V. supra.
145 În cartea tocmai invocată, Teheodor Baconsky repertoriază nu numai aspecte care țin de îngăduința față de râs de la timpurile biblice la sinoadele ecumenice, sau, dimpotrivă, intoleranța față de această manifestare care implică în mod legic nesupunerea, dar și cazuri de sfințenie strecurată, prezentată sub veșmântul sau sub masca nebuniei. Nebunia și nebunii sunt ipostazieri și simboluri ale unei culturi care e eminamente populară și încărcată de misticism pe dos.
146 Pentru practici sexuale magice sau religioase bibliografia este imensă, dar, pentru o privire cât de cât mulțumitoare, a se vedea Arnold Van Gennep, **Riturile de trecere** (Polirom, 1996), James George Frazer, **Creanga de aur,** vol. I-V, (Editura Minerva, 1980), Mircea Eliade, **Tratat de istorie a religiilor** (ed. cit.), **Istoria ideilor și credințelor religioase** (Editura Științifică și Enciclopedică, vol. I, 1981, vol. II, 1986, vol. III, Editura Științifică, 1991), **Sacrul și profanul,** (Humanitas, 1992) ca și minunata și nesofisticata sinteză a lui Clifford Bishop, **Le sexe et le sacră** (citez ediția franceză, Albin Michel, 1997), care e, în fond, o lucrare de... popularizare.
447 „Firește, de îndată ce oamenilor din popor li s-a băgat în cap ideea că există astfel de petreceri demoniace, toți mitomanii au brodat pe această temă. în fond, era vorba de aceeași poveste cu variante: vrăjitorii și vrăjitoarele se duceau să-l adore pe Diavol sub forma unui țap cu glas omenesc, îi sărutau posteriorul, își povesteau blestemățiile pe care le făcuseră și promiteau să facă mai multe..." (Alexandrian, **Istoria filozofiei oculte,** traducere de Claudia Dumitriu, Humanitas, București, 1994, p. 388.

148 Chiar dacă rod al capacității ficționale și al

interferențelor amintirilor mai multor culte arhaice, falsul Sabatului a avut consecințe sângeroase pentru un număr mare de oameni, care au suferit persecuții și torturi, au fost dați pe mâna călăului ori lăsați la discreția mulțimii înfuriate, ca să facă „justiția", sfâșiindu-i în bucăți. Dar Sabatul, așa cum s-a impus ca poncif, mi se pare o secvență dintr-un scenariu mai mare, acela al sacrificiului de tip dionisiac (țapul ispășitor), supraviețuit într-o formă greu de recunoscut, în care politica și justiția au jucat roluri de instanțe și de protagoniști în scena unei desfășurări care avea drept scop eliberarea de violență prin violență. Ne aflăm în fața unui caz de nevroză colectivă laicizată și instituționalizată. Utile lămuriri despre istoria acestor tragedii în Carlo Ginzburg, **Istorie nocturnă.** *O interpretare a Sabatului,* traducere de Mihai Avădanei, cu o prefață de Valeriu Gherghel, Polirom, Iași, 1996. 149 Situație perfect compatibilă cu cea semnalată în altă parte referitoare la literatura licențioasă, care e un trivial pentru spirite subțiri..

150 Alexandrian, op. cit., p. 408.

CAPITOLUL IV

în înțelesul cel mai general, ideile sunt reprezentări raportate la un anumit obiect potrivit unui principiu (subiectiv sau obiectiv), fără ca ele să poată deveni vreodată o cunoștință despre obiect.. Ele se raportează fie la o intuiție potrivit unui principiu subiectiv al acordului facultăților de cunoaștere (imaginația și intelectul), și atunci se numesc idei estetice, fie la un concept potrivit unui principiu obiectiv (...), și atunci se numesc idei ale rațiunii.,

Immanuel Kant, „Critica facultății de judecare*[1]

CATEGORIILE ESTETICE ALE TRIVIALULUI

„O estetică liberală poate primi, fără primejdie, între subiectele sale de interes orice categorie ce are legătură cu activitatea instauratoare sau chiar valorizatoare a conștiinței estetice[11] \ scria Evanghelos Moutsopoulos în capitolul final al micului său tratat care a constituit un mare pas înainte pe calea configurării unui sistem al categoriilor estetice cât mai apropiat de realitatea artei.

Dacă ar fi să-l așezăm între categoriile din tabloul organizat circular al lui Moutsopoulos, trivialul s-ar refuza unei astfel de încadrări. Pentru

că el este şi dezgustător, şi

225 atrăgător, şi pitoresc, şi bahic, şi burlesc, şi excitant, şi satiric, şi ironic, şi comic, şi *grand-guignolesc,* şi acrobatic, şi arhaic, şi avangardist, şi fantastic, şi alegoric, şi parodic. Dificultatea vine din faptul că multe dintre aceste categorii aparţin în aceeaşi măsură frumosului. Acum se verifică justeţea propunerii de a renunţa la bidimensionalitatea reprezentării şi de a vedea dispunerea categoriilor estetice într-o relaţie tridimensională. Cu amendamentul că este cât se poate de probabil ca în anumite privinţe nici această modalitate să nu convină, pentru că ar trebui să vedem categoriile în continuă mişcare, în transgresia dintr-un semn într-altul, pozitiv sau negativ, în simultaneitatea cuprinderii unor manifestări antagonice şi totuşi inseparabile.

Pentru a face mai comprehensibilă această afirmaţie, să ne gândim la faptul că în mai toate culturile un simbol ascensional este asociat întotdeauna unuia al coborârii, că o moarte implică o renaştere, iar o naştere este un început al unui drum către moarte.

La fel trivialul, chiar dacă pronunţarea cuvântului stârneşte mai curând reacţii negative, ca să nu spunem de repulsie de-a dreptul, poate fi privit şi ca una dintre manifestările pozitive, afirmative ale existenţei şi ale artei. Trivialul exprimă vitalitatea, creaţia în ceea ce are ea mai palpabil, transmite adevărul vieţii fără sofisticările artei înalte şi ale convenţiilor. în acelaşi timp, respingerea e justificată de grosolănia şi primitivismul care-i sunt adesea caracteristice, de faptul că ne aminteşte încontinuu că suntem ţărână, că suntem din carne şi că instinctele, animalitatea s-ar putea să ne trădeze în cele mai neaşteptate momente.-^

Acest demers nu e o apologi. a trivialului. Nu

vom cădea în eroarea lui Mihail Bahtin., care a exaltat la maximum virtuțile spiritului popular. Trivialul însuși se cuvine acceptat și discutat numai din perspectivă dialectică, adică observându-i și virțuțile, dar neocolindu-i marile defecte și chiar marile pericole.^ El este, dacă demonstrația de până acum a fost convingătoare, îndreptățit să fie inclus între categoriile estetice, pentru că este instaurator de 226 paradigme artistice și are legătură cu activitate valorizatoare a conștiiței umane.

Ca să definim corect trivialul, ar trebui să știm că el rezultă din cel puțin sensurile următoarele cuvinte: ordinar, banal, impudic, nerușinat, dezgustător, scandalos, indecent, depravat, respingător, libertinaj, desfrânare, caraghios, grosolan, ridicol, necuviincios deșănțat, oripilant, licențios, obscen, reprobabil, monstruos, blamabil, infamant, corupt, dezonorant, penibil, prost-gust, oribil, primitiv, mitocănesc, vulgar, jos, gregarism, decoltat, decăzut, decrepit, sordid, turpitudine, dar și exotic, extravagant, pitoresc, și încă: excitant, provocator, violent, picant, amuzant, funambulesc, sărbătoresc, blasfemitor, injurios, carnavalesc și al altora de acest fel. Definiția pe care am formulat-o în paginile anterioare a încercat să condenseze ce e mai semnificativ, trăsătura de unire a tuturor acestora. în ce măsură se răsfrânge trivialul în artă și în literatură se poate codifica în categorii care-i sunt proprii și pe care le împarte cu alte supracategorii.

Dacă ne amintim, când am examinat problematica domeniilor trivialului, am convenit că, în principiu, trivialul derivă din condițiile efective ale vieții, asociate cu starea socială, din irepresibilitatea nevoilor trupului, de care spiritul ar dori să se debaraseze, dar care fac finalmente ca toți oamenii să fie dependenți în aceeași măsură de trup și de asigurarea acestori necesități, precum și din căderea barierelor intimității și ale demnității

prin demascare, prin violență și prin abuz sau ironie. Trivialul rezultă numai din valorizare etică. Cineva care se simte bine în zdrențele în care se îmbracă și nu privește mai sus nu are conștiința trivialului. Cineva pentru care cuvintele desemnând părțile rușinoase ale trupului au valoare strict denotativă (de exemplu, un medic făcând anamneza unui pacient provenit dintr-un mediu trivial va folosi acele cuvinte pe care bolnavul le înțelege pentru a afla datele necesare punerii diagnosticului din frecvența și numărul scaunelor, întrebând despre proprietățile urinei, flatulență, dureri în diferite zone

227 și așa mai departe) nu se află în situația de a se comporta trivial. Arta, literatura, în schimb, care preiau toate acestea, vor fi supuse unei judecăți implicite prin care subiectele, lexicul, situațiile, personajele vor fi aranjate într-o ecuație care va căuta să le determine poziția față de norma socială și estetică.

Rezultă din acest tablou de situații că ar trebui să ne gândim la cel puțin câteva grupuri de categorii, corespunzătoare domeniilor asupra cărora se aplică trivialul. Un prim grup este cel al categoriilor *banalului,* adică acelea care se referă la situațiile de viață, la persoane și la transpunerea lor în artă și literatură. Al doilea este reprezentat de categoriile *corporalității,* acelea care sunt legate de biologic în general și de josul trupului în special, atât cele care evocă digestia cât și cele care se referă strict la manifestarea corporalității ca atare, opusă idealității, spiritualității. Al treilea îl constituie categoriile *licențiosului,* care sunt legate de sexualitate și de diversele ei manifestări. în fine, avem un grup de categorii *intermediare,* sau *de legătură,* subzistând în combinarea mai multor dimensiuni ale trivialului și putând fi socotite categorii de tip *intelectual* ale trivialului, pentru că

ele rezultă din punerea în scenă a unui complex de factori ce necesită creativitate, invenție, detașare ironică și nu doar perspectivă morală.

Categoriile banalului

Banal înseamnă ceea ce e lipsit de originalitate, plat, ceea ce este obișnuit, care nu strălucește cu nimic. Scriitorii secolului al XX-lea au utilizat din plin procedeul pentru a evidenția lumea cenușie, lipsită de evenimente și de perspectivă a oamenilor obișnuiți, a funcționarilor mărunți. Ceea ce e previzibil e banal. Ritualurile domestice au fost de asemenea descrise pentru a marca lipsa de orizont spiritual a protagoniștilor. Aducerea în literatură a 228 oamenilor și mediilor banale, în special familiale, a personajelor din clasele inferioare ține de acest procedeu. Banalitatea e lipsa de evenimente, de sare și piper a vieții.

Banalul nu iese din matca lui nici atunci când ocupațiile nu sunt cele domestice, prozaice. O ilustrare avem în tabloul lui Pieter Jansens Elinge, „Femeie citind[11], care se găsește la Alte Pinakothek, din Miinchen. Nu vedem aproape nimic altceva decât spune titlul. Un interior mai curând modest, sau chiar auster, o femeie având pe cap boneta specifică Țărilor de Jos, așezată pe scaun, cu spatele în oarecum în semiprofil, fără a i se vedea figura. Privitorului i se înfățișează silueta și cartea. Mai interesant este că în prim-plan pictorul a redat o pereche de papuci vag stacojii, cu tocuri cu o anumită lucrătură, din piele, probabil șic în timpul și în locul respectiv. Banalul e aproape palpabil în acest tablou simplu.

Obișnuitul

Poezia lui Jacques Prevert, *„Dejeuner du matiri*\ descrie sec un set de gesturi matinale obișnuite, automatizate ale unui bărbat, în timp ce-și prepară cafeaua cu lapte, își aprinde țigara, parcurge jurnalul. Poetul redă admirabil atmosfera tensionată chiar de... lipsa ei de tensiune. Aceasta pentru că vedem totul prin ochii partenerei bărbatului indiferent, exasperată de viața monocromă, de relația insipidă dintre ei, de tăcerea lui absentă, de repetiția gesturilor făcute mașinal, gesturi care înțelegem că se petrec aidoma în fiecare dimineață.. Repetitivul e obișnuitul estetic. Banalul este asociat aici lipsei de iubire, de interes, de viață adevărată și e, până la urmă, un procedeu de a pune în evidență o semnificație pozitivă printr-un sens negativ. Prin exhibarea calității negative a banalului (adică de acolo de unde previzibilul, repetitivul devine disconfort după o similitudine cu picătura chinezească), se transmite mesajul nevoii de căldură și de

229 apropiere între oameni, se sugerează impulsul căte ruperea lanțurilor unei existențe terne.

George Bălăiță a scris un întreg roman ca pe o apologie a obișnuitului. Personajul central din **Lumea în două zile,** Antipa, e un funcționar mărunt. Scriitorul descrie cu lux de amănunte, cu încetinitorul parcă, ritualurile zilnice, reușind, prin ținerea scriiturii după urma fiecărui gest, performanța de a ajunge la un grad zero al interesului. Tradițional, narațiunea trăiește din ruperi de ritm, din întorsături de situație, din insolitarea gesturilor importante (pentru economia acțiunii) și din eliminarea celor care nu prezintă nici un interes. Or, eroul lui Bălăiță e compus tocmai din aceste acte, descrise pur și simplu într-un efort de a realiza un raport de timp real între gest și text.

„Câtă vreme constituie existența empirică a universalului, obișnuitul nu este încă urât: această apreciere îi poate fi asociată doar în mod relativ" aprecia Rosenkranz.^ în linii mari, observția are acoperire. Sunt însă oameni care găsesc plăcerea chiar în acest obișnuit, îl trăiesc cu nemăsurate delicii. Am putut observa, luând aminte la reacția publicului în timpul lecturilor făcute într- un cenaclu, că foarte multă lume a întâmpinat binevoitor texte care mizau chiar pe acest banal, care nu spuneau nimic altceva decât ce se întâmplă în anumite momente, lipsite de expresivitate, ale existenței cotidiene. Pentru un personaj ca Emma Bovary banalul, obișnuitul și contrastul lor cu viața pasionantă întâlnită în cărți s-a dovedit până la urmă fatal.

în aria obișnuitului, se înscriu și lucrurile care îndeobște nu determină motive speciale de interes pentru simbolizare sau nu au fost socotite ʳa interesante pentru transfigurări artistice. Dacă în pictură, diverse naturi statice, pictate de la Școala Flamandă și de la cea olandeză încoace, au scos de sub acest registru fructe diverse, bostani, ciuperci, vânat, obiecte de uz personal, precum ochelari, mănuși etc., nu același lucru se poate spune despre poezie, care și-a adjudecat întotdeauna o idealitate a percepției. Câteodată, și lucurile banale, de toată ziua, pot intra în 230 poezie. G. Călinescu citează numele unui poet spaniol, Baltasar del Alcazar/ care ar fi compus un poem dedicat caltaboșului; M.R. Paraschivescu a dedicat și el o „Laudă tomatei[1]*/

Sunt, de asemenea, numeroase emisiuni de televiziune, în principal, cele de divertisment, care se desfășoară pe o structură a aglomerării în platou a unor personaje anodine, care discută despre problemele lor zilnice - copii, soți, soții, coșniță, feluri de mâncare preferate, neînțelegeri cu vecinii - difuzate cu mare succes de public. Acestea înlocuiesc taifasul, pălăvrăgeala, bârfa, obișnuințe

ale omului dintotdeauna, dar pe care persoanele din societățile tehnologice nu și le mai pot permite pentru că nu mai au timpul necesar. Ceilalți, cei neocupați, beneficiază prin aceste formule de emisiune de un substitut al unei practici milenare, trăindu-și această necesitate prin intermediul anonimilor de pe ecran, înlocuiți din când în când de persoane cu oarecare vogă, care, prin coborârea la nivelul vulgului, beneficiază automat de un câștig de popularitate.

Mediocrul

Conform etimologiei sale, mediocrul se referă la ceea ce se află la jumătatea distanței dintre ceea ce e înalt și ceea ce e jos din punct de vedere intelectual, artistic, moral, social. Mediocrul, văzut ca stare a normalității, nu este, așadar, chiar trivial, după cum nu este nici de apreciat dinspre partea gusturilor și exigerțelor înalte. Dar, în artă, conotează mai întotdeauna ceva peiorativ, dacă nu cumva contextele în care apare nu o indică explicit.

Cum o face Boileau, care, în **Arta poetică,** înfierează mediocritatea: „în arta plină de primejdii a scrisului și a rimelor/ Trepte de la mediocru la rău nu sunt,/ Căci versului autorii mediocri nu-i plac**/ Rezultă că mediocrul este asimilat cu ceea ce e neîmplint din motive de diletantism,

231 din lipsă de înzestrare și ca atare, este urât din punct de vedere estetic.

Mediocrului îi aparțin edițiile *Ad usum Delphini* și toate vulgarizările, adică operele prezentate în rezumat pentru cei care nu au timp să citească.^ Manualele sau cursurile universitare se înscriu adesea în această categorie, în pofida scopului educativ, formativ care justifică o asemenea practică.^

De mediocru țin și unele aspecte ale societății înalte. Viața pe care Effi Briest, din romanul omonim de Theodor Fontane, o duce într-un oraș din Pommerania, printre plictisitoarele notabilități organizatoare ale unor întâlniri lipsite de farmec, este una mediocră. De ce o includem aici, la această categorie a trivialului? Imaginea consacrată spune că nobilimii îi este proprie o viață bogată și inteligentă. Este, bineînțeles, o prejudecată, dar prejudecățile au un rol major adesea în atitudinea față de viață și față de semenii noștri. în consecință, a înfățișa serate mediocre, un mod de viață traversat de banal și de acalmie acolo unde e de așteptat la o efervescență a evenimentelor, la întâlniri animate de inițiative și dezbateri vii, la baluri unde se fac și se desfac intrigi sau unde se consumă evenimente spumoase este o probă de decădere, de degradare. Această lume, din **Effi Briest,** trăiește trivial, ca și cea de la seratele Diotimei sau ale contelui Leinsdorf din romanul lui Robert Musil, **Omul fără însușiri,** trăind, de fapt, neconform cu natura ei, neîntrebuințându-și mijloacele, posibilitățile pentru a duce un mod de viață inteligent..

Ignobilul

Ignobilul s-a îndepărtat în uzul limbii de sensul său literal (ceea ce nu are noblețe) pentru a desemna ceea ce e infam, odios, care repugnă. Personajele ce recurg la șantaj 232 sunt ignobile. Domnul Valtezeanu, lacomul afacerist din **Mitică Popescu,** de Camil Petrescu, e ignobil. La fel e și Thenardier, fostul sergent de la Waterloo, cel care îl șantajează pe Jean Valjean, Vautrin, al lui Balzac: deși el impune oarecum prin secretul care-i înconjoară trecutul, se simte că acest trecut e unul

odios. Parvenitul Trimalchio, în casa căruia are loc un mare ospăț descris pe o bună parte din paginile romanului **Satyricon,** de Petroniu, una dintre scenele clasice ale literaturii din toate timpurile, se înscrie în această categorie. Dinu Păturică, personajul din **Ciocoii vechi și noi,** de Nicolae Filimon, Tănase Scatiu, din romanul omonim de Duiliu Zamfirescu, Nae Gheorghidiu, din **Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război,** de Camil Petrescu, Gore Pirgu, din **Craii de Curtea Veche,** de Mateiu I. Caragiale. Pentru ca un personaj să fie socotit ignobil, el trebuie să ocupe un rol cât de cât important într- o operă. Personajele mărunte sau episodice sunt judecate așa numai dacă se detașează, la un moment dat, printr-un gest, o atitudine care face ca în desfășurarea narațiunii ei să conteze.

Roland Barthes face observații pertinente cu privire la ignobil, analizând, într-un eseu din ***Mythologies,^*** un luptător de catch. Pentru Barthes, un meci de catch are literaturitate, el vede în odiosul și fanfaronul său sportiv, Thauvin, aplaudat sau huiduit de spectatori, recurența unui personaj din antichitate și din *commedia dell'arte.^*

Roland Barthes susține că devăratul *catch,* denumit impropriu *catch* de amatori, se joacă în săli de mâna a doua, unde publicul reacționează spontan la natura spectaculară a luptei, cum face publicul cinematografelor de periferie. Iată cum criticul și hermeneutul faptului cultural găsește virtuți amatorismului, care e un element tipic de trivalitateJ^ Pe de altă parte, natura spectaculară a catch-ului îl recomandă pentru a fi încadrat în zona trivialului. „Jucătorii de *catch* au un fizic la fel de peremptoriu ca și al personajelor din comedia italiană care afișează dinainte, prin costum și prin

233 atitudini, conținutul viitor al rolului lor (...), în așa fel încât Thauvin nu va fi niciodată decât trădătorul ignobil.

Vulgarul

Vulgarul reprezintă acea calitate a unui personaj sau a unui mediu care subliniază apăsat lipsa de educație și de valoare, ostentația iritantă a unor maniere, nonșalanța care îi caracterizează pe aceia cărora le sunt proprii. Emilia, actrița lipsită de talent din **Patul lui Procust,** este, cu siguranță, vulgară, prin lipsa de inhibiții și de dileme în fața a ceea ce îi este superior moral și intelectual. Ada Razu, „făinăreasa" din romanul **Concert din muzică de Bach,** de Hortensia Papadat-Bengescu rămâne vulgară în ciuda averii pe care o acumulează și care nu-i aduce și stilul potrivit noii ei poziții sociale. Vulgar este mediul casei lui Costache Giurgiuveanu, din **Enigma Otiliei,** de G. Călinescu, sediul unor meschine lupte pentru avere, unde nu se face simțită nici în nici un fel propensiunea pentru o viață mai luminoasă, nu scânteiază grija pentru ceea ce e moral și frumos. Scriitorii par să asocieze aproape invariabil prostituția ca și meseria de actriță cu vulgaritatea. Prostituata din **Bulgăre de seu,** de Maupassant, face parte din această categorie, ceea ce dovedește și că vulgaritatea nu e lipsită, câteodată, de scânteia unei umanități încă neșlefuite, dar autentice în primitivitatea ei. Vulgarul este un semn important al trivialului, dat fiind faptul că este exbiționist prin inconștiența celor vulgari și, prin aceasta, exoteric. Personajele vulgare nu au nimic de ascuns, pentru ele *naturalia non sunt turpia* dar turpitudinea vine chiar din excesul de naturalețe perceput ca atare de către oamenii educați cu care aceștia vin în contact.

Mai este de observat că autorii preferă adesea să atribuie vulgaritatea personajelor feminine,

pentru că vulgarității îi este proprie și o doză de grosolănie. Se presupune că într-un mic grad grosolănia face parte în mod natural dintre atributele virilității (ne amintim cele 234 discutate la secțiunea „Gesturi și practici[11]), așa încât lucruri, gesturi care nu ar atrage atenția la un bărbat sunt repede valorizate negativ la o femeie, căreia cutuma îi asociază eleganță, grație, gingășie, bune maniere.

Țăranii lui Marivaux sunt, de asemenea, vulgari, ca și țăranii pe care diferiți autori îi prezintă fără a voi să le idilizeze viața, așa cum a făcut-o Teocrit, cum au făcut-o unii romantici și literatura paseistă, revendicată de la mitul „Vârstei de aur“. Romancierii realiști sunt aceia care au dat nota cea mai pregnantă a acestei categorii estetice: Balzac, Maupassant, Frații Goncourt, Raymont, Rebreanu și alții.

Sordidul

Sordidul exprimă mizeria existenței, sărăcia și lipsa de curățenie fizică, faptul că mediul și personajele sale nu strălucesc prin nimic, deși ei rămân oameni, mai vrednici de compasine decât de milă. Se poate socoti că, o dată ce au stârnit mila, romancierii au și făcut un pas către ceva mai înalt: afirmarea unui sentiment difuz de stimă, în virtutea calității de om, în favoarea respectivilor. Eroul lui David Storey, din romanul **Viață sportivă,** se apropie foarte mult de gazda sa, o văduvă nu chiar trecută, o femeie care trăiește printre multe dificultăți materiale și, atunci când lucrurile evoluează până la a face dragoste, în momentul în care începe să o dezbrace, vederea lenjeriei intime uzate și nu tocmai curate are efectul unui duș rece. Romanul englez etalează o tradiție impresionantă în descrierea mediilor sordide, iar cel mai important pictor al lumii mizere de la marginea

Londrei sau din cartierele sărace, aceea a nefericiților trăind de pe azi pe mâine, abrutizați de muncă și secătuiți de speranță, a cerșetorilor și a celor în afara legii este, desigur, Charles Dickens.

Sordidă e atmosfera în care trăiește Radu Comșa, personajul central din **întunecare,** de Cezar Petrescu, după ce, întors mutilat de pe front, își pierde statutul social,

235 locuind în condiții precare și îmbătându-se ori de câte ori poate. Mai multe dintre romanele contemporane, apărute după 1990, ale lui Dan Stanca sunt plasate într-un București dominat de sărăcie, cenușiu, cu oameni trăind insalubru, mâncând și bând la limita animalității. Mediul subpauper din ***Los Olvidados,*** filmul lui Luis Bunuel, e tot un exemplu de sordid.

Un exemplu de atmosferă sordidă în poezia din tinerețe a lui Nichita Stănescu, al cărei limbaj este și el de extracție trivială: „în cârciuma lui Malastropu/ zac muște moarte pe tejghea./ Doar una-i vie, dar și ea/ își dă obștescul ort în stropu/ de vin scuipat pe dușumeaua/ din cârciuma lui Malastropu.“

Ordinarul

Ordinar e ceea ce se conformează unei repetitivități și unei ordini joase, ținând de terestru și de materialitatea cea mai lipsită de posibilitatea contactului cu suflul ideii, al spiritului. Repetitivitatea nu e aici de valoarea și încărcătura cu care acționează în cazul obișnuitului. Pentru a reda mai bine ce înțeleg prin aceasta, voi face trimitere la tabloul lui Jean-Franțois Millet „Omul cu sapa“, din colecția Muzeului J. Paul Getty. în prim-plan se vede ogorul: tern, urât, plin de bolovani sfărâmați și cu smocuri de buruieni din loc

în loc. Țăranul, „omul cu sapa“, are trăsături nearmonioase și chipul lui, cu aceste însușiri negative, izbește în primul rând privirea. Hainele îi sunt sărace, saboții grosolani. Coada sapei noduroasă, strâmbă. Și, cu toate acestea, se apreciază că Millet a vrut să reprezinte demnitatea și strania frumusețe a munci manuale. La vremea respectivă (pânza a fost pictată între 1860-1862), tabloul a fost întâmpinat prea puțin binevoitor, considerat în același timp și urât și radical din punct de vedere politic. Pictorul a răspuns: „Unii mi-au reproșat că neg farmecul vieții la țară. Dar eu am găsit mai mult decât 236 farmee, am găsit nesfârșita glorie...“ Virtuțile katharctice ale trivialului.

Ordinară e viața pe care o duc, în romanul lui Mario Vargas Llosa, **Orașul și câinii,** cadeții Colegiului Militar „Leoncio Prado“, brutalizați de repetitivitatea și duritatea programului, de vicisitudinile vieții de internat, de tratamentul unora dintre ofițeri și mai ales al colegilor din anii mai mari. Tot așa, găsim că existența lui Victor Petrini în echipa de deratizare după eliberarea din închisoare (închisoarea e ordinară; a se vedea **Zahei orbul,** de V. Voiculescu, sau **Culoarul morții,** de Stephen King[1]^), alături de oameni cu nivel de inteligență redus, într-o ocupație care e cea mai de jos, un exemplu de ordinar.

Grosolanul

Este „ceea ce ne displace prin caracterul inform al masei sale“ arată Karl Rosenkranz.'^ Nu numai masa predomină. Pentru conformațiile grosolane și pentru firile asemenea, funcția pare să primeze în detrimentul formei. Membrele sunt rău întocmite, musculatura este clădită pentru a purta greutăți și nu pentru a impresiona prin linie și vigoare îngemănate. Vocile emană dintr-un afund

cavernos și nici o inflexiune nu se dovedește a fi adaptată la altceva decât la a transmite mesajul scurt, frust, al unei comunicări primare. Țăranii și lucrătorii manuali sunt uneori grosolani, motiv pentru care Rosenkranz evocă în contextul grosolanului adjectivul țărănos. Aceasta vrea numaidecât să spună că nu toți țăranii sunt așa. Munca grea nu-i face, totuși, pe mulți dintre țărani să-și piardă o bărbăție fină a trăsăturilor, iar țărăncile rămân de multe ori frumoase și își păstrează o ținută mândră indiferent că participă la lucrul câmpului sau la treburile grele ale unei gospodării cu vite și păsări multe. De aceea, țărănos este numai ceea ce e extrem în lumea aceasta rurală sau a lucrătorilor zilieri, a tăietorilor de lemne, pescarilor și, în

237 general, a celor ce prestează munci grele, de povară, de mare efort fizic. Un pragmatism al conformației trece înaintea celorlalte elemente ce țin de proporție și dinamica sprintenă, agilă, elegantă a mișcării.

Psihologic, avem transpunerea acestor date fizice într- un registru de gânduri și atitudini care nu se abat de la ceea ce e minimal în existență, plăcerile acestor inși fiind limitate la câteva, legate de nevoi fundamentale. Dumas-tatăl realizează un personaj grosolan, țărănos, în Porthos, unul dintre cei patru mușchetari.

Fac apel din nou la descrierea sumară a unui tablou pentru a da o idee despre înfățișarea și distracțiile oamenilor grosolani, „Țărani jucând cărți într- tavernă", de Adriaen Brouwer, aflat la Alte Pinakothek. Pictorul redă un interior sordid, mizer, al unei spelunci. Un oblon de fereastră e deschis spre interior și e realizat grosolan, din scânduri nefinisate, ba chiar parcă începând să putrezească. Figurile țăranilor adunați în jurul mesei de joc exprimă cu prisosință ceea ce am numit grosolănie, pasiunea pe care o arată pentru

joc e tâmpă, interesul, curiozitatea lor pentru ceea ce se petrece seamănă cu acelea ale unor animale (și totuși, jocul de cărți e o activitate care solicită inteligența). Masa pe care se joacă are piciorușe strâmbe și, în totul, se degajă o absență a frumosului și o lipsă de preocupare pentru șlefuirea, fasonarea Icururilor care sunt în încăpere.

Și obiectele pot fi grosolane, când le lipsește linia, când forma nu e adecvată, din cauza supradimensionării funcției. Un design pentru un automobil, un aparat de radio sau o linie acustică poate fi grosolan, după cum poate fi rafinat, elegant. Grosolanul este pandantul negativ al elegantului, rafinatului, perfecțiunii formei și mișcării.

Brutalul

Brutalul este o categorie ce pare că poartă în ea un anumit grad de ambiguitate. El se opune delicatului, grațiosului, sentimentalului. Brutal poate fi și un personaj stilat, care în anumite momente se comportă dând frâu 238 instinctelor joase, violenței. Ca Soames Forsyte, când își violează soția, pe Irene. Brutali sunt mulți dintre muncitorii lui Zola, din ***Germinai,*** din **Cârciuma** sau din **Munca.** Ragu, care o violează pe Fernande, în **Munca,** Petre Petre, care o violează pe Nadina în **Răscoala,** de Liviu Rebreanu, ca și nenumăratele scene ale răscoalei sau ale revoltelor și înăbușirii lor sunt exemple de brutalitate. Realism crud, brutal dovedește Petru Dumitriu în **Cronică de familie,** descriind comportamentul țăranilor în timpul aceleiași răscoale de la 1907.

în arta plastică, brutalul este recognoscibil după subiect, tratarea cromatică și după tușă. Tablourile având ca temă uciderea celor patruzeci de mii de prunci, realizate în toate epocile, au vrut să sublinieze tocmai această dezlănțuire irațională, stihinică, antiumană. Un exemplu este „Masacrul

inocenților[11], de Nicolas Poussin, un ulei pe pânză aflat în colecția Muzeului Conde, de la Chantilly. Un prunc desfășat e pe cale să fie omorât de sabia unui soldat roman. Soldatul ține piciorul pe pieptul copilașului; pictorul surprinde sabia ridicată, dar nu amenințător, după o cunoscută retorică a imaginii, ci chiar în momentul de dinaintea căderii asupra gâtului micuțului, în timp ce mama, îngrozită și rugătoare, se agață cu disperare de ucigaș, a cărui figură, realizată în linii grosiere, exprimă parcă satisfacția muncii, a datoriei. în planul secund, o altă mamă, al cărei prunc a fost deja omorât, își smulge părul, pradă durerii. Geniul lui Poussin l-a îndemnat să încalce stilul epocii și să recurgă la o manieră ce pare și acum revoluționară pentru a reda grosolanul din acest subiect. Proporțile membrelor, îngroșate și cu o carnație albicioasă, decorul redus la esențial îl anticipează cu trei secole pe Picasso.

Categoriile corporalului

Acestea au legătură cu materialitatea în ceea ce ține de fiziologie, de exprimarea nevoilor corpului, de neputințele și decrepitudinile lui, de substanțialitate ca

239 element al carnalului, ca subminare a formei frumoase și a elanurilor care sunt reținute sau doborâte de o biologie ce se arată uneori de neînvins. Categoriile corporalului contează, în datele realului, și ca mijloace ale trivializării, recursul la ele fiind semnul că se urmărește degradarea unei persoane dintr-o poziție superioară, meritată sau pe care cel care recurge la argumentul corporalității o socotește nemeritată.

Impudicul

Sentimentul rușinii este unul profund omenesc și delicat. El este născut din teama de lezare a propriei imagini, de ideea că, dezvăluit, cel în cauză ar putea fi victima unei agresiuni, ar fi vulnerabil.

Impudoarea se referă și la teama dezgolirii organelor genitale sau a posteriorului (ori a altor părți din corp pe care o cultură sau alta, o epocă sau alta le consideră că trebuie ascunse; ne amintim de cazul reginei Castiliei, prezentat mai înainte), dar și a unor elemente legate direct de acestea. Intervine un proces de asociere care este propriu și magiei simpatetice. Lenjeria intimă, lenjeria de pat, pentru că se află în contact direct cu părțile ascunse ale corpului ori evocă intimitatea unui cuplu (cearșaful, perna) pot deveni obiecte ale impudorii prin asocierea care se face cu ceea ce ele evocă.

într-o carte publicată în 1965, intitulată **Dragoste și răspundere,** episcopul de Cracovia, Karol Woityla, viitorul Papă Ioan Paul al Il-lea, aborda chestiunea într-un capitol care se cheamă „Metafizica pudorii[11]. Pentru teologul catolic, „pudoarea diferă de frică, deși îi poate semăna din punct de vedere exterior. Când unui om îi este rușine, acest sentiment este însoțit de temerea ca lumea să nu observe ceea ce, după el, ar trebui să rămână ascuns[11]. Iar aceasta pentru că „nevoia, simptomatică pentru pudoare, de a ascunde anumite fapte sau valori, se naște în om pentru că 240 află în el un teren propice: viața interioară/[1] De asemenea, pudoarea sexuală este legată de corp și de părțile lui socotite „obiecte posibile de plăcere" J °

Impudicul este asociat ingenuității unor persoane nešlefuite sau copiilor, încă neintrați pe mâna educatorilor care să-i pregătească pentru socializare prin inculcarea convențiilor. Micile lor

acte de dezgolire nu afectează ordinea convenției.^

Impudoarea are și o latură comică. Sau agreabilă. *Mannekenpis,* statuia băiețelului care urinează într-o fântână din centrul capitalei belgiene este privită cu simpatie de către locuitori și de către turiști, devenită fiind un punct de atracție al orașului.^O Impudicitatea copilăriei, efectivă (care este, de altfel, inconștientă, copiii neavând încă format sentimentul pudorii) sau folosită în reprezentările plastice (amorașii din tablouri sau din reprezentările sculpturale cu subiecte mitologice, îngerii din compozițiile plastice religioase) este, în general bine prizată.

Aducerea în poezie și în literatură a lenjeriei intime poate fi văzută cu îngăduință și amuzament, deși ea e un act de exhibare a intimității. Numai până la o anumită limită, e adevărat, dincolo de care ar deveni obscenă. O poezie de Emil Brumaru, „Bocet de adult", pare potrivită pentru a ilustra acest sentiment care oscilează între surpriză și o oarecare jenă, o jenă plăcută, în final, ca aceea a fetelor pudice care sunt pe punctul de a ceda insistențelor pricepute ale unui seducător: „Pentru crăcii tăi de mirt/ De trei zile beau în birt/ Numai spirt./ Și-aștept să-i scobori din rai/ Delicați și ditamai,/ în ciorapi cu jartiere,/ Potcovioară la pantof,/ Cine-i vede-o dată piere,/ Of!// să-i aduci și să mă-njugi/ La dânșii până-mi distrugi/ Sufletul meu blând ca boul/ Care-ți rumegă furoul,// Sufletul meu zvelt ca renul/ Care-ți ia-n coarne sutienul,/ Sufletu-mi crud ca coioții/ Care-ți clănțăne chiloții/ Gingași, de sub malacof,/ Oh!"

Jaromil, personajul din **Viața e altundeva,** de Milan Kundera, este incapabil să facă dragoste din cauza chiloților

241 demodați pe care îi poartă din voința mamei sale (Nu intrăm în amănunte privind complexul EZIdipian și complexul castrării; ce ne interesează

este doar faptul brut, ca sa spunem așa, estetica lui extrinsecă și nu analiza din perspectiva inconștientului). Impudicitatea apare într-un astfel de caz ca fiind a autorului, care parcă privește prin gaura cheii și dezvăluie un secret pe care n-avem dreptul să- 1 știm.

Impudică este și *„Maja desnuda“,* a lui Goya, sentiment întărit de faptul că pictorul a realizat și o *„Maja vestida“,* cum sunt și multe tablouri realizate înaintea spaniolului, dintre care sunt de menționat „Venus din Urbino**, de Tizian, aflat în Galeriile Ufizzi, din Florența, ca și „Magdalena[14], a aceluiași, din Palatul Pitti (Florența), ce o reprezintă pe Maria Magdalena acoperindu-și, fără să reușească, sânii cu pletele..

în zilele noastre, impudicul este monedă curentă a esteticii reclamei. Clipurile și panourile publicitare utilizează imagini care prezintă părți care de obicei stau acoperite, articolele de lenjerie intimă expuse devin factorul excitant care pledează în favoarea asocierii involuntare a unei senzații de atracție nesatisfăcută cu marfa pentru care se face promovarea.

Dezgustătorul

Am arătat că dezgustul este o reacție fundamentală a psihicului. El a fost legat primordial de alimente, de gustul și de aspectul 'or. S-a produs o alunecare către ceea ce ține de moral și de estetic și așa se face că dezgustătorul se referă și la situații care sunt sub nivelul așteptărilor sau al normalului, care uzează de comparații materiale. El pune materialul acolo unde ar trebui să fie numai spiritualul ori introduce interesul meschin acolo unde totul nu trebuie să fie decât noblețe și dezinteresare. La drept vorbind, dezgustul însoțește, ca reacție, fie și de plan secund, 242 întâmpinările la mai tot ce e trivial

dacă împrejurările nu sunt de natură să întoarcă trivialul în tolerabil și agreabil sau comic.

Când în romanul ***Baise-moH,*** de Virginie Despentes, după care s-a turnat și un film ce a stârnit mult scandal (regia semnată de Coralie Trinh Ti și Virginie Despentes), cele două eroine, ajunse pe calea delincvenței violente, își caută câte un bărbat numai pentru a se satisface sexual, folosindu-se de aceștia, senzația e una de dezgust. Același sentiment îl transmite un vers precum acesta, de Rodica Draghincescu: „Joia e mai mult așa, ca să întâmpin afluxul de spermă", pentru că lectorul înțelege, de aici, că actul dragostei fizice nu e nimic altceva decât pură fiziologie. O serie de practici legate de sexualitate sunt, de asemenea, dezgustătoare, cum este cazul eroului dintr-o povestire a lui Barbey D'Aurevilly din ciclul **Diabolicelor.** încornoratul, surprinzându-și amanta în brațele altui bărbat, îi sigilează cu ceară topită locul păcatului.

Vorbim aici de dezgustător în aria trivialului și atât, pentru că el, în chip de categorie a urâtului îmbracă și alte aspecte care țin de corporalitate fără a fi în mod necesar triviale. Spre exemplu, poezia lui Baudelaire *„Les Metamorphoses du Vampire"*[1]*,* unde bărbatul, după delicate și îmbătătoare trăiri (augmentate de un act petrecut, de altfel, sub semnul perversiunii), vede femeia care tocmai îl iubise, ca pe un spectru al morții.

Scatologicul

Puține referințe sunt atât de puternic legate de corporalitate prcum cele care țin de micțiune și defecație. Termenul vine de la grecescul *skatos,* excremente, și îl folosim pentru a include ambele acte fiziologice precum și materiile rezultate, ca și unele manifestări legate de acestea. Chiar dacă unii îl vor găsi oarecum impropriu și vor socoti că

s-ar cuveni adoptate denumiri diferite pentru fiecare, mi

243 se pare că analogia e suficient de mare, iar ansamblul procesului digestiei trebuie să ne determine să considerăm că, în inventarul acesta al categoriilor, e de ajuns un termen pentru toate.

Scatologicul intervine în valorizări, atunci când cineva e depreciat, cum am văzut într-un alt capitol. Din această perspectivă, observația arată că dincolo de satisfacția de a nimici pe cineva, asemănându-1 cu materiile fecale, ofensă ce asigură o certă compensație vindicativă, apare și un fenomen al plăcerii estetice. Chiar dacă, la o atentă examinare, în această privință se operează cu un clișeu cultural și verbal. însuși Goethe recurge la el, după cum citim în Rosenkranz: „Spune-mi, adversarii, pentru ce ți-ai ignorat?/ Tu calci în ea, cînd vezi în cale, o grămadă de c...t?“.21 Cocoșilă, personajul lui Marin Preda din **Morometii** spune mereu „c...t“ cum ar recita o poezie.

Gongora, unul dintre poeții importanți ai barocului, făuritor al unui stil care-i poartă numele, este și un practicant al satirei, pe care o scaldă de câte ori poate în trivial. „Limbajul său - scrie Romul Munteanu virulent, vag licențios sau frapant trivial, spurcă o lume maculată, indică măști sub care stau în liniște actele obscene de serie.“22 Pentru poetul spaniol, frumoasele cele mai afectate și mai strălucitoare ale timpului său nu erau decât un soi de învelișuri pentru materii imunde: „Lăsați plimbatu-n birjă, doamne încântătoare,/ cu talii dulci, că doi catâri, se știe,/ mai zdraveni ca acesta, ce îmi dădură mie,/ plimbă pe străzi rahatul de parc-ar fi o floare“.23

Referințele scatologice sunt cunoscute încă din literatura Antichității. Amintesc scena din **Met? jnorfoza sau Măgarul de aur,** de Apuleius, în

care, după ce tovarășul său, Socrate, este ucis de către două vrăjitoare, Meroe și Panthia, -năvălite în puterea nopții peste ei în încăperea de la han unde erau găzduiți, Lucius este supus unei pedepse umilitoare și dezgustătoare: „...ele dădură la o parte patul care căzuse peste mine și, așezate cu picioarele crăcănate deasupra obrazului meu, își goliră bășica udului, scăldându- 244 mă pe întrecute, până ce mă înecară în zămălăul lor îngrozitor de puturos.“24

într-o povestire a **Decameronului,** un tânăr naiv, dornic să petreacă o noapte lângă o femeie frumoasă care îl ademenește în casa ei numai pentru a-1 lăsa fără gologani, nimerește într-un loc dotat numai cu două scânduri, latrina, pregătite anume ca să se rupă sub el, așa încât „se mânji din cap până-n picioare de spurcăciuea care umplea tot locul“. Incidentul stârnește hazul - pentru asta e povestit - și celor care ascultă buclucașa istorie, personajele din cartea lui Boccaccio, și cititorului. Baloun, ordonanța bulimică a locotenentului-major Lukacs, din **Peripețiile bravului soldat Svejk în războiul mondial,** nu rezistă tentației de a înfuleca din mâncarea ofițerului, în timp ce i-o aducea de la popotă la cancelarie, în farfurie rămânând, scrie Jaroslav Hasek, doar „cam cât c... un copil de cinci ani.“

Reîntors printre oameni după episodul îndelungat al copilăriei petrecute în pădure, aventurosul Simplicius Simplicissimus al lui Grimmelshausen se confruntă cu neplăcerile unei hrăniri îndestulătoare, după ce stomacul său se obișnuise mai mult cu lipsa alimentelor. Așa încât, pe mai multe pagini, autorul îl pune în postura de a trăi pe propria piele penibilul unor situații în care flatulența năbădăioasă îl face de râs. La un moment dat este chiar victima unor farse din partea secretarului guvernatorului care-1 luase sub aripa lui ocrotitoare. Acesta, un tânăr cam tot de vârsta lui, îl face să vâre capul sub plapumă, moment în

care se eliberează de gazele specifice digestiei. Sau îl învață scape de crampele flatulenței cu invitați simandicoși de față, la brlul guvernatorului. Cei prezenți ?unt oripilați, dar autorul povestește asta cu intenția vădită de a amuza. Aceiași musafiri simandicoși nu pregetă să se dezlănțuie în hohote de râs când Simplicius le povestește o istorie scatologică. Distanța a anulat pudoarea; ceea ce era vulgar, indecent s-a transformat în comic, devenind acceptabil. Comicul este poarta prin care multe ale lumii de jos pătrund în zonele aristocratice.

Glumele scatologice ar putea fi considerate apanajul unei lumi revolute. La sfârșitul anilor ’60, făcea mare succes o piesă muzicală a lui Jay (Jalacy) Hawkins, ***„Constipation blue?',*** un blues al cărui text era presărat cu interjecții la temă.[25]

Scatologicul nu e inserat numai în contexte comice. în romanul lui D.R. Popescu, **Duios, Anastasia trecea,** eroina sfârșește înecată într-o hazna, pedepsită astfel de soldații germani care ocupaseră localitatea și pe care ea îi înfruntă. Intr-un alt roman, destul de recent, **Particulele elementare,** de Michel Houellebecq, Bruno, unul dintre cei doi frați vitregi care sunt personajele principale ale cărții, este, ca elev, victima unor agresiuni în internat. Colegi mai mari îl înconjoară, îl trântesc la pământ, îi țintuiesc, îl forțează să- și deschidă gura, iar un al treilea, numit Pele, își lasă excrementele în gura lui, pe fața lui, după care vine la rând un altul, Brasseur, care îi urinează și el pe față.

în **Jurnalul unui geniu,** Salvador Dai; face din preocupările lui pentru scatologic un moment al expresiei înclinațiilor pentru frumos și pentru perfecțiune, dovedind încă o dată cât de brusc și de firesc pot bascula valorile trivialului și ale decenței, ale urâtului și ale frumosului unele în altele.

Aluziile scatologice sunt folosite și pentru demitizare, pentru a coborî statutul cuiva. Iată un fragment din poezia „Celula de bază“, de Saviana Stănescu: „...m-au prins/ nenorociții m-au aruncat/ aici în celula de bază/(..,)/ un adevărat sanctuar/ cu uși/ *să plecăm* / de frigidere/ cu geamuri / *să fugim /* de mașini de spălat/ cu glasvanturi vitralii cristaluri/ saloane budoare / *să mergem/* de făcut plozi/ și mai ales/ cu locul acela/ magic/ de adânci discuții elevate/ cu tine/ și trupul tău prăbușit/ pașnic/ pe closet“.

Nu am inclus încă între aceste exemplificări manifestările scatologice și scatofagice cu caracter sexual; Bruno, de pildă, despre care am vorbit adineauri, are de suferit și din cauza acestora. Dar celebrul roman ***Les 120 joumăes de Sodome ou L'tâecole du libertinage*** (adaptat 246 pentru ecran de Pier Paolo Pasolini), al marchizului de Sade, abundă în astfel de scene. Ele fac parte dintre ipostazierile unei alte serii categoriale, aceea a sexualității. Am rămas la simpla corporalitate și la comportamentele de umilire care există și în viață și care trec în cărți. Ezit dacă să aduc printre acestea exemplul tabloului *„La pisseuse“,* de Picasso, aflat în colecția Muzeului Național de Artă Modernă din Paris, realizat în maniera în care artistul picta după perioada cubistă, prezentând o fată în poziția specifică a urinării, postată cu fața la privitor, din al cărei sex curge un jet de lichid. Este greu de spus dacă el aparține impudicului sau scatologicului. Ca în multe asemena cazuri, un răspuns tranșant nu se poate da, fiindcă adesea categoriile interferează, gesturile și simbolistica lor, ca și reprezentările și percepțiile au simultan mai multe semnificații și mai multe trimiteri.

Se cuvine menționată măcar una dintre manifestările care însoțesc digestia. Serge Gainsbourg este autorul unui mic roman intitulat **Evgheni Sokolov,** un personaj a cărui viață și

moarte sunt marcate de fenomenul flatulenței.[26] Ajunși aici, amintim și tabloul lui Zoltăn Kemeny *„Pet noii",* o compoziție de artă obiectuală despre care am ma vorbit în primul capitol

3. Categoriile sexualității

Le putem numi și licențioase. *Licentiosus* însemna în latină ceva ce-și aroga prea multă libertate în raport cu regulile, cu moravurile. Licenția era zeița desfrânării. Literaturii licențioase, romanului libertin în particular, i se va dedica o secțiune întreagă. Aici vom discuta numai câteva dintre posibilele evaluări și încadrări ale specificului acestei libertăți din perspectiva productivității estetice.

Licențiozitatea constă în adoptarea unor comportamente șocante care denotă sexualitatea, în locuri și în momente nepermise, în referirile verbale la organele

247 sexuale și la acuplare într-o manieră care merge la amănunte cu scopul de a excita, de a contraria, de a promova o valoare sexuală neadoptată de comunitate. Marile spectacole pe care le constituie parăzile anuale ale homosexualilor și lesbienelor desfășurate în diferite orașe din Europa se remarcă prin punerea în scenă a unei sexualități exacerbate până la grotesc, arborarea unei vestimentații care sau e sumară, sau mizează pe elemente menite să sublinieze organele genitale ori caracterele sexuale: sâni, fese, pilozități. Este obișnuită și purtarea unor falusuri imense din plastic, din baloane, din diverse materiale, inscripții și desene sugestive și așa mai departe.

Se consideră că aspectele care țin de dragostea fizică, de relația intimă între parteneri

nu sunt destinate unui terț. Pudoarea e o valoare pozitivă, ea asigură sănătatea unei comunități. Dacă am invocat exemple de pudoare exagerată a fost pentru ridicolul lor și pentru faptul că, duse până la astfel de limite, sentimentele de pudoare se manifestă negativ.

Obscenul

Este, potrivit lui Karl Rosenkranz, „lezarea premeditată a sentimentului rușinii[4]. ' Constă în invocarea unor gesturi, redarea unor atitudini, folosirea unor cuvinte sau expresii ori provocarea unor situații pe care morala comună le exclude din comportamentul acceptabil public. Din punct de vedere estetic, el constă în reprezentarea picturală, sculpturală, filmică, fotografică ori în referirea, prin mijloacele literaturii sau ale teatrului,la actul copulator între oameni, între animale, la diferite perversiuni sexuale ca și la practicile autorerotice. De asemenea, obscenitatea implică și referirile la organele genitale. Dacă o anecdotă decoltată este narată substituind eufemisme termenilor „cruzi“, obscenul este subiacent, complicitatea - pe care în termeni estetici și sociologici o munim convenție

- dintre povestitor și ascultător sau ascultători face ca sentimentul rușinii să fie înlăturat, dar nu lezat.

Pictura „Originea lumii[11], realizată de Gustave Courbet, la comanda lui Khalil-bey, ambasador al Turciei la Paris - și rămasă până în 1995, anul în care a fost achiziționată de Muzeul Orsay și expusă pentru prima oară în public, la expoziția „Masculin - Feminin“, organizată la Muzeul Național de Artă Modernă din cadrul Centrului Pompidou - reprezintă în detaliu realist, fotografic, zona pubiană a unei femei culcate în așternut, văzută dinspre picioare. Titlul nu e lipsit de umor dar nu e

lipsit nici de adevăr.29 Tot Courbet este autorul unui tablou deținut de același muzeu, intitulat „Le *Rut de printemps. Combat de cerfs“,* al cărui titlu are atâta exactitate încât ne dispensează de descrieri.

Obscenitatea în arta plastică nu e de dată recentă. Ea vine în urma unei lungi tradiții. Statuile cu Priapi fălindu-se cu dimensiunile monstruoase ale organului viril sunt comune spațiului grecesc și roman. Sunt cunoscute și figuri feminine, precum așa-numitele *Sheela-na-gig,* răspândite în lumea celtică. Picturile și mozaicurile de la Pompei constituie aproape o enciclopedie a erotismului,^ ca și sculpturile erotice de la templul Khajuraho, din India. Mai mult sau mai puțin expuse publicului, multe muzee dețin statuetele africane sau amerindiene *(huacos)* de aceeași natură.

Obscenul nu este numai apanajul picturii laice sau al celei tantrice. Basilica di San Petronio, de la Bologna, Capella Bolognini, pictate de Giovanni da Modena, ori fresca *„Inferno“,* de Tadeo di Bartolo, de la Città di San Gimignano, sunt mostre ale unui timp mai permisiv și a unei înclinații a artiștilor de a da frâu obsesiilor sexuale care-i bântuiau. Mai multe personaje sunt reprezentate în această ultimă frescă supuse chinurilor de către diavoli. Un drăcușor călărește o femeie goală, așezată în patru labe; coada creaturii se strecoară pe sub șezutul femeii ca într-o penetrare din poziția *coitum inversum.* Toate personajele

249 ajunse în Infern sunt dezbrăcate și privitorul nu poate să nu fie frapat de echivocul expresiei de pe chipurile lor, care poate fi una a suferinței dar și una a extazului sexual. în zona „Go/os/“, gurmanzii, din fresca respectivă, păcătoșii, goi - nu-i așa, în virtutea ideii că omul nu ia nimic cu el pe cealaltă lume - sunt torturați de dracii care nu-i lasă să se apropie de o masă îmbelșugată. Personajul din

prim-plan, un bărbat, este înfățișat cu penisul în cea mai realistă reprezentare, cu perii pubieni vizibili, exhibat fără nici un motiv aparent.

Este tentantă o plimbare prin istoria literaturii și a artelor plastice urmărind doar ilustrarea acestui motiv, obscenul. Ea ar fi lungă și ne-ar îndepărta de la scopul nostru de a trece doar în revistă categorial acest aspect și nu de a-1 urmări în toate ocurențele.

Obscenitatea e diversă și merge de la descrierea organelor sexuale până la acuplări aberante și la manifestări de sadism și masochism. Sade a dat numele său unei perversiuni. Sacher-Masoch, fără a avea talentul marchizului, a indicat însă, în ***Venus im Pelz,*** o dată cu contractul bizar pe care îl încheie cu Wanda înainte de căsătorie, simptomele a ceea ce Krafft-Ebing avea să numească, în ***Psychopatbia sexualis,*** masochism (tot lui Krafft-Ebing îi aparține atribuirea denumirii de sadism)^ Să alegem dintr-un domeniu vast în care am repertoriat zeci și zeci de exemple, un scurt fragment dintr-un roman al lui Henry Miller, **Tropicul Cancerului:** „Noaptea trecută am luat-o așa, din milă... și ce crezi că făcuse curva asta idioată? Auzi, domnule, și-o răsese... nu-și mai lăsase nici un fir de păr. Ai avut vreodată o femeie care să-și fi ras pelvisul? E respingătoare, nu? Și e și caraghioasă. înseamnă c-a înnebunit. Nu mai arată a păsărică, arată ca o scoică moartă sau ceva de genul ăsta (...) Am făcut-o să și-o țină deschisă și am luminat-o cu lumânarea. Trebuia să mă fi văzut... eram de un comic! Mă preocupa așa de mult că și uitasem de individă. în viața mea n-am cercetat o pizdă cu atâta seriozitate.“32 250

Autorii jonglează în multe feluri cu astfel de scene. Unele stârnesc simpatia, conform cu instinctul, altele antipatia sau dezgustul, conform cu morala. După cum este și natura implicării scriitorului. La Sade este vorba de mai mult decât o implicare, el face din licențios o ideologie, dorința

lui e să impună o morală inversă.

Lascivul

Lascivul trimite la provocare și excitație, fără a recurge la dezvăluire, sau mergând numai la dezvăluire parțială, sugerind că se poate, sau se poate mai mult. Dansul este lasciv, imaginile sunt lascive, scrisului nu-i este prea des caracteristic aceasta. Scrisul oricum sugerează mereu mai mult decât spune, pe când vizualul păstrează suprafața, limitează accesul. Scrisul provoacă imaginația, imaginea o substituie. S-ar părea că lascivul a definit multă vreme ceea ce e permis în pictură din punct de vedere erotic, fără să lezeze sentimentul rușinii, aflându-se la limita dintre tolerabil și licență. „Danae“, a lui Tizian, din colecția Muzeului Prado, de la Madrid, exprimă bine această secvență a erotismului. Personajul feminin, într-o atitudine care pare a fi ațâțătoare, privește cu fascinație către ploaia de aur, care se află deasupra ei, și care este, de fapt, Zeus, în vreme ce o sclavă se repede cu un acoperământ către trupul gol.

Lascivă este și Nestatornicia, din tabloul lui Paolo Caliari cu acest nume, aflat la National Gallery, din Londra, înfățișând o alegorie m care o femeie aflată cu spatele către privitor, având veșmintul pe jumătate căzut, este disputată de doi bărbați. De asemenea tablourile lui Boucher cu titlul **Odalisca,** sau ***Les Baigneuses,*** al aceluiași.

Ovidiu a dat, în **Arta iubirii,** un splendid tratat de erotism în versuri. „Ceea ce nu pot să văd mă chinuiește cel mai mult,/ Deci, de-ale lui să n-apropii nici coapsa, nici pulpele tale,/ Nici piciorușu-ți gingaș de grosolanul picior./

Vai! De-așa multe mă tem, că și eu așa multe-ndrăznit-am,/ Gândul la ce-am făcut eu mă necăjește nespus./ Și noi știurăm adesea grăbi mult dorita plăcere,/ Pe sub veșminte stârnind clipele dulcii iubiri".3 Obscenitatea e aici către limita ei minimă. Descriind fără imagini violente momentele când doi îndrăgostiți își oferă mângâierile ce preced actul iubirii fizice (sau, cum dau de înțeles versurile în românește, o înlocuiesc), poetul latin calcă abia puțin peste limitele acceptabilității, acceptabilitatea fiind, cum am discutat în altă parte, o chestiune de percepție, de convenții ale unei epoci și ale unei culturi. Ce avem, la urma urmei, în versurile tocmai citate? Un act de masturbare reciprocă. Dacă Desmond Morris descrie același lucru într-o lucrare științifică, pe care de altfel am mai pomenit-o, **Maimuța goală,** luăm lucrurile cu neutralitate din punct de vedere erotic, sau cu un interes care e cel științific. Dar dacă un mare poet recurge la endecasilabi pentru a descrie o asfel de situație, la atmosferă, la învăluiri, la ritm, atunci categoria pe care o ilustrează este lascivul.

Artele plastice dețin supremația în privința reprezentării lascivului. Una dintre cele cinci „Lucreții" ale lui Cranach, cea aflată la Kunsthistorisches Museum, din Viena, aproape goală, cu sânii frumos și svelt desenați, cu coapsele voluptoase și delicate, doar cu un văl transparent acoperind-o în diagonală, îndreptându-și pumnalul spre piept, este de o lascivitate discretă și irezistibilă. Pentru că gestul ei este mai curând unul amoros, mai exact sugerând autoerotismul sau poate gestul femeii care își pregătește partenerul pentru intromisiune, decât unul în pragul unui act violent. Lascivă este mișcarea către personajul masculin a femeii din tabloul lui Tintoretto „losif și femeia lui Putifar", aflat la Muzeul Prado. Să ne mai gândim, dintre atâtea exemple posibile, la tabloul lui Courbet „Le *sommeir,* înfățișând două

femei care dorm îmbrățișate, într-o atitudine lascivă. Tot aici se înscriu foarte puțin cunoscutele studii ale lui Kupka realizate pentru **Cântarea cântărilor** ca și cele pentru **Lysistrata.**[34] 252

Numerele de *streep tease* prezentate în cabarete sau cluburi de noapte țin tot de lasciv; dansul din buric oriental face câteodată ca virtuozitatea aproape acrobatică a mișcărilor să treacă înaintea excitației.

Lubricul

Atunci când cuplurile nu sunt cele acceptate de morala curentă, atunci când perechea nu se află în contact fizic, dar gândurile merg numai către asta, suntem în fața categoriei de lubric. Salvador Dalz, care se desenează pe sine masturbându-se în poziția culcat, cu fața în sus, sub picioarele desfăcute ale Galei, este lubric. Dar și gândurile eroului din **Lolita,** de Vladimir Nabokov, legate de desfătările pe care le așteaptă de la fiica sa vitregă, o puștoaică abia intrată în adolescență, gânduri care-1 domină pe tot parcursul drumului până la hanul „Vânătorii vrăjiți", au același halou de lubric.

Studentul care este și personajul narator din **Duduca Mamuca,** de B.P. Hasdeu, aranjează cu o jună să își petreacă noaptea în camera ei. Mama fetei află și o îndepărtează pe aceasta, strecurându-se ea în patul care-1 aștepta pe flăcău. Urmează o noapte nebună, căci, spune autorul, femeia era pricepută, nu ca o fetișcană, iar în zori trucul se dezvăluie. Motivul este, de altfel recurent în literatura universală, are originea în comediile grecești și este continuat de farsele medievale.

Lubrice sunt și pornirile sexuale manifestate în locuri nepotrivite și față de persoane nepotrivite. Episodul văduvei din Efes, din romanul lui Petroniu, **Satyrikon,** se înscrie aici. E lubrică pasiunea personajului interpretat de Fernando Rey

pentru o fată și tânără decât el, în **Tristana,** filmul lui Luis Bunuel, **Tristana.** Dar probabil că nu există în toată literatura un roman lubric de la un capăt la altul cum este cel scris de un scriitor român emigrat în Franța, Michael T. Grecu, intitulat **Mormântul iubirii.** Autorul

253 descrie la nesfârșit, fără să facă economie de amănunte, fără să oculteze trăirile, acuplările cu o femeie mult mai în vârstă decât el, pe care o acceptă din nevoia de a-și asigura un adăpost și de a avea ce mânca. Ca și Henry Miller, cvasianonimul, dar înzestratul scriitor recurge la pornografic, la redarea episoadelor de așa numit „amor franțuzesc[11] până în cele mai mici detalii, a senzațiilor care însoțesc fiecare apropiere dintre cei doi parteneri pentru a reda mizeria vieții și mizeria fiziologică a dragostei fizice, pentru a transmite un sens moral în cele din urmă, dar fără a fi moralizator.

în Elogiu mamei vitrege, de Mario Vargas Llosa, Amor, un travesti simbolic pentru micul Alfonso, fiul vitreg al donei Lucrecia, cu care aceasta va greși în repetate rânduri, sedusă în mod paradoxal de viclenia și ingenuitatea lui perversă, imaginează pentru cititor cum o va face pe coapta matroană să-și exprime feminitatea prin mângâieri care o vor „incendia pe dinlăuntru făcându-i mintea să scânteieze de imagini lubrice[11] și cum o va poseda.

Din artele plastice, e de amintit tabloul lui Tintoretto „Suzana și bătrânii[11], aflat la Kunsthistorisches Museum din Viena, care redă episodul biblic din „Cartea lui Daniel[11], în care cei doi bătrâni o spionează pe Suzana în timp ce face baie (de altfel, nu e singurul tablou cu acest subiect); aceeași temă e tratată de Alessandro Varotari, zis Padovanino, din colecțiile Muzeului Național de Artă al României. De asemenea, pictura lui Hendrick Goltzius, „Tânărul și bătrâna[11]

(Douai, Musee de la Chartreuse), al cărei subiect este reprezentat de un tânăr dezbrăcat, căruia o femeie în vârstă, cu pielea scofâlcită și sânii lăsați, îi toarnă în palmă bani dir.tr-o ulcică. Tot aici se încadrează seria de pânze inspirate mai multor pictori de povestea lui Loth și a fiicelor sale, dintre care le amintesc pe cele aparținându-le lui Noel Coypel (Rennes, Musee des Beaux-Arts), lui Lucas Van Leyden (Luvru) și cele două realizate de Adrian van der Werff (una la Gemaldegalerie din Dresda, iar cealaltă la Ermitaj, la Sankt Petersburg). Nu mai puțin cunoscut este și tabloul lui Fragonard, **Tânără fată jucându-se în pat cu** 254 **câinele,** aflat într-o colecție particulară, al cărui titlu și a cărui tratare sugerează tot o acuplare anormală.

Baudolino, din romanul omonim al lui Umberto Eco, se află într-un ținut aproape de Țara Preotului Ioan, ținta căutărilor sale, și cunoaște, între alte făpturi de bestiariu, o ypatie. Este o fecioară de o frumusețe rară, de care să îndrăgostește și cu care ajunge să se unească trupește. Numai că la prima apropiere, dezbrăcând-o, constată că ea era numai pe jumătate femeie, de la brâu în jos fiind capră. Cu toate astea, bizara împreunare se petrece în toată iubirea, de mai multe ori, timp îndelungat. Iată descrierea pe care o face Baudolino revelației: „Groaznic? Nu, nu asta am simțit în momentul acela. Surpriză da, dar numai pentru o singură clipă. Apoi m-am hotărât, trupul meu a hotărât pentru sufletul meu, sau sufletul meu pentru trupul meu, că ceea ce atingeam era foarte frumos, pentru că aceea era Ypatia, și chiar firea ei de fiară făcea parte din grațiile ei, părul acela inelat și moale era mai de dorit decât orice-mi dorisem vreodată, mirosea a mușchi, labele acelea ale ei erau desenate de mână de artist și iubeam, voiam făptura aceea mirositoare ca pădurea, și-aș fi iubit-o pe Ypatia chiar de-ar fi avut înfățișare de himeră, de icneumon, de viperă cerastă“p5 Statuete cu

nimfe și satiri, tablouri cu astfel de subiecte sunt relativ numeroase în istoria artelor plastice.

Un caz care marchează reprezentările picturale este acela a reprezentărilor Sfântului Sebastian. Un tablou al lui Perugino, aflat la Luvru, îl înfățișează pe sfânt într-o ciudată viziune, care pare a avea numai în parte de-a face cu martirajul, doar dacă nu socotim martirajul o expresie a sado-masochismului. Sfântul este aproape gol, având numai cu un ștergar înfășurat în jurul șoldurilor, ale cărui capete înnodate atârnă în jos ascunzând sexul, doar că acest capăt atârnând este redat în așa fel încât să semene cu un penis; ciucurii, de pildă, sugerează foarte pregnant glandul. Personajul este un tânăr cu trăsături puternic efeminate, cu forme așijderea, blond, cu un surâs vag extatic, vag provocator. Săgețile înfipte în trupul lui par, în aceste

255 condiții, adevărate substitute falice. Că nu este o impresie și că Sfântul Sebastian a putut servi disimulării homosexualității masculine o probează, dacă mai era nevoie, și tabloul lui Alfred Courmes, ***Saint Sebastien*** (1934), aflat în colecțiile Beaubourg-ului, înfățișând un bărbat cu bluză și beretă de marinar, gol de la brâu în jos, dar încălțat cu pantofi și cu ciorapi cu jartiere, ce pulpele străpunse de săgeți. Sexul și picioarele sunt prezentate cu realism pictural, iar figura îi este calmă, degajată, chiar afișând o oarecare insolență, ca și cum ar poza în atitudinea specifică duduilor care-și așteaptă clienții rezemate de vreun zid pe Rue Saint Denis..

Luxuriosul

Luxura este căutarea fără limite și fără încetare a satisfacției sexuale. în luxură trebuie să

vedem perechea contrară austerului. Austeritatea se caracterizează prin reducerea la minimum a elementelor decorului și prin redarea unor personaje care trăiesc ascetic. Cât despre interesul sexual, el este inexistent. Cu unele excepții, se înțelege. Filmul ***Thârâse,*** de Alain Cavalier, prezintă povestea unei tinere călugărițe care este fanatizată până la a-și întrece tovarășele în orice lepădare de cele lumești și în asumarea unui trai centrat numai pe adorația lui lisus, o adorație în care misticul se intersectează cu un erotism crâncen, dar auster, extrem spiritual. **Pelerinul Kamanita, o** întruchipare romanescă a lui Buddha, realizată de Karl Gjellerup, trăiește din plin aceste momente de austeritate în calea sa către dobândirea supremei desăvârșiri.

Luxura este o denumire mai pretențioasă a desfrânării. O nimfomană cum este Nana, eroina lui Emile Zola, face parte din categoria marilor personaje luxurioase. O carte pe acest subiect a scris Michel Polac/® Pentru el, luxura este un fenomen al imaginației. Polac socotește că a alege luxura înseamnă a ține plăcerea la distanță, ceea ce

convine pudorii noastre, căci avem scrupule în a vorbi despre amorurile pe care le-am trăit și cu atât mai mult pentru a ne relata aventurile erotice. Este și acesta, bineînțeles, un fel de luxură. De substituție. Dar autorul, care e neinformat cu privire la tradițiile literaturii licențioase, respectă mai departe înțelesul cuvântului luxură, narându-și istoriile de așternut, descriind tipurile de femei cu care a făcut dragoste, pozițiile, făcând apel la autori și opere care se bucură de celebritate (asta nu-1 face mai familiar cu romanul libertin; dimpotrivă, numele și exemplele lui sunt din literatura canonică), amestecând viața cu esteticul, în ideea că acestea se determină reciporoc. Ceea ce e inteligent și adevărat.

Scene de luxură, de desfrâu, în **Conversație la Catedrala,** de Mario Vargas Llosa, în **Princepele,** de Eugen Barbu, în **Proprietatea și posesiunea,** de Petru Dumitriu, în ***Les onze miile verges,*** de Guillaume Apollinaire ca și în întreaga literatură libertină, de la Petrus Borel la Sade și apoi la Sacher-Masoch.

Multe alegorii picturale trimit la idea de luxură, precum „Bacchus[11], al lui Caravaggio, aflat la Galeriile Ufizzi.

Orgiasticul

Atunci când în sărbătorile plăcerii sexuale sunt implicate mai multe personaje, când se derulează un evantai de practici sexuale, evoluând de la simpla acuplare heterosexuală, în poziția normală, la diferite deviații - homosexualitate, ***fellatio, cunnilingus,*** zoofilie, scatofagie, fetișism, voyeurism etc. - avem de-a face cu orgiasticul. Scenele cu orgii sunt partea ***hard,*** cum am spune în termeni moderni, a literaturii libertine, dar istoria lor începe o dată cu **Satyricon,** și ajunge la cărțile scrise în secolul al XX-lea de Pauline Reage^' (al cărei roman, ***Histoire d'O,*** a fost probabil una dintre cele mai vândute și mai citite cărți în Occident în ultimii cincizeci de ani) sau Emanuelle Arsan.

Avem scene orgiastice la Boyer d'Argens, în **Tereza filozoafa** (una care se petrece într-o mănăstire, altele în diferite saloane pariziene, la Andrea de Nerciat (chiar scena finală din ***Le Diable au corps),*** la Alfred de Musset (în **Gamiani sau Noaptea plăcerilor), în Cele unsprezece mii de vergi,** de GuillaumeApollinaire, precum și în romanele

anonime ale epocii libertinismului. Sunt cunoscute orgiile din **Filozofia** fii **budoar,** de Sade, excesele la care se dedau Doamna de Saint-Ange, Cavalerul, Dolmance (alazonul acestui univers al desfrâului și totodată ideologul lui), Eugenie, Augustin și alții. O memorabilă scenă orgiastică în **Princepele,** de Eugen Barbu, isprăvită cu introducerea unui pește în anusul unuia dintre participanți. Nu știu dacă reproducînd descrierea unei orgii dintr-un roman, fie și celebru, aparținând chiar literaturii de primă linie, aș aduce neapărat date noi și interesante privind clarificarea categoriei.

E mai ușor să trimitem la exemple din artele vizuale. Artiștii japonezi, creatori ai celebrelor ***shunga,*** gravuri pornorafice, n-au precupețit imaginația pentru a înfățișa orgii heterosexuale ori saphice sau și una și alta într-o singură stampă, ca în „Un bărbat și mai multe femei", de Kitao Shigemasa, aflată în colecțiile de la Ronin Gallery, din New York.

Pornograficul

Majoritatea acestor categorii sunt guvernate de pornografic. Ca și comicul, care este, după Moutsopoulos, „o valoare sistematică a formelor rizibilului," ” și o categorie determinativă, pornograficul se înfățișează și el ca un mod care configurează o sistematică. Are și caracteristici de sine stătătoare, dar pătrunde frecvent în spațiul altor categorii, potențându-le, aliind la compoziția lor elementul care conferă excitația cea mai vie și mai primitivă. Obscenul, lubricul, luxura, orgiasticul se revarsă în 258 pornografic, asigurându-i eșafodajul de șoc și ațâțare.

Este dificil de făcut, în teorie, diferența dintre erotism și pornografie. în fond, servesc acelorași scopuri, dar în timp ce erotismul presupune o punere în scenă mai elaborată, stil, retorică și nu

arareori o tramă ceva mai sofisticată a povestirii, o idee de susținut prin pledoariile personajelor sau prin intervențiile naratorului ori prin sensul faptelor însele, pornograficul se dispensează lejer de toate acestea. El nu are nevoie decât de momente și de descrieri. Este de ajuns ca personajele să aibă cât mai multe întâmplări sexuale, de orice natură, descrise cu grijă pentru conținutul lor, până la detaliu, și fără preocupări pentru legăturile dintre episoade și pentru tehnica literară folosită. Pentru cititorul de romane pornografice sută la sută, orice pauză e un plictis, orice explicație a naratorului e pierdere de vreme. El trăiește scenele alergând dintr^una într-alta, insațiabil, precum un puști care citește un roman de aventuri sărind peste dialoguri.^

„Erotismul este ceea ce oamenii au inventat pentru a transforma coitul reproducător sezonier al animalului într-o activitate infinit mai bogată și mai variată, așa cum gastronomia a înlocuit hrana foarte limitată a maimuțelor printr-o multitudine de feluri de mâncare preparate extrem de divers sau cum vorba și cântul uman au o bogăție fără nici o asemănare cu cele câteva strigăte ale cimpanzeilor. Animalul rămâne la instinct, omul trăiește erotismul.“40Este distincția pe care o face un medic între cele două aspecte. Reținem că în cazul pornografiei primează instinctul, în cazul erotismului este vorba de complexitatea sensibilității și percepției umane însoțite de un întreg sistem de coduri.

Astăzi, romanele licențioase ale secolelor al XVIII- lea și al XIX-lea sunt numite romane erotice. Cum distincția este uneori mai greu de realizat și din motivul glisării valorilor, al schimbării paradigmei culturale,^ să spunem că pornografia^ este sexualitate de gradul întâi, în timp ce erotismul este o sexualitate învăluită în simbol și tratată în

259 maniere care, cel puțin în intenție, vor să aibă cât mai mult de-a face cu artisticul. **Amantul doamnei Chatterley,** de D.H. Lawrence, este un roman erotic, dar prin faptul că personajele și relațile dintre ele au verosimilitate, fiind foarte probabil ca în viața reală să fi existat povești cu o anumită asemănare, el tinde (spun tinde pentru că pana lui Lawrence se înmoaie nu de puține ori în sentimentalism, chiar dacă mai puțin pregnant, sau trece pătimaș în susținerea unor teze) către literatura artistică. Alți autori celebri au, cel puțin din punctul de vedere al opticii de azi, apropieri doar cu erotismul și nu cu pornografia, cum li s-a reproșat cu decenii în urmă. Cărțile lui Witold Gombrowicz, **Ferdydurke** și **Pornografie,** pot fi un bun exemplu.

Literatura erotică nu-și refuză figurile de stil și nu evită complicațiile diegetice. Literatura pornografică evită pe cât posibil să iasă din schema trecerii de la o partidă de sex sau o orgie orgie la alta, fără racorduri prea lungi și fără să acorde conținutului textului vreo altă funcție decât aceea de a stârni excitația sexuală.

Faptul este mai evident în cinema; e mai ușor de găsit un film pornografic (sau un desen animat) decât o carte strict pornografică pentru a exemplifica.^ Și fiindcă filmul asigură copios, hiperbolic unghiuri vizuale, gros-planuri, plonjeuri și contraplonjeuri augumentând perspectiva, provocând pătrunderea mult dincolo de ceea ce e în mod normal perceptibil. Se poate vorbi de o estetică a filmului pornografic bazată pe tehnica aparatului de filmat și pe gramatica montajului.

Pictura și desenul au exploatat din toate timpurile posibilitățile care le erau deschise către pornografic. Dacă desenele rupestre încă nu pot fi corect interpretate, a’la grecilor și a romanilor, dar și a altor popoare ale Antichității nu mai lasă loc dubiilor. Cu toate că unele dintre reprezentări au legătură cu practicile religioase, ele nu sunt mai

puțin pornografice fie și numai dacă ne gândim la faptul că situațiile ce constituie temele lor nu sunt evaluate ca pozitive decât în anumite perioade sau în anumite zile din calendarul specific respectivului cult.

260

Cât despre desenele erotice sau pornografice, acestea au circulat cu mai multă sau mai puțină înlesnire. Colecții de *ukiyo-e,* stampe japoneze cu subiecte pornografice, se transmiteau de la mamă la fiică, fiind socotite bunuri familiale extrem de prețioase.

Japonezii au avut - ca de altfel și alte popoare orientale -, o grijă deosebită pentru abordarea sexualității dezlănțuite, stampele lor ajungând să circule și în lumea Occidentală. Ronin Gallery, din New York, păstrează astfel de creații ale lui Utamaro („Doi amanți“, de exemplu, redând o scenă de masturbare destul de naturalistă), iar The Kinsey Institute for Research in Sex, Gender and Reproduction, din Bloomington, Indiana, deține o serie de gravuri semnate de Tsunada Kunisada, dintre care mai cunoscută, datorită includerii în diverse albume, este cea intitulată „Amor oral“, exploatând la maximum detaliul. Elaborat, plin de fantezie, mizând pe sugestie, Hokusai este în materie de pornografie un mare artist; stampele lui glisează de la pornografic spre erotic, iar de aici către un teritoriu al artei unde suverană e sugestia. Dacă ar fi să avem în vedere doar seria ce înfățișează femei abandonate brațelor, degetelor posesive, ubicue, caline ale octopușilor, precum „Pescuitoarea de perle cu două caracatițe[11], din colecțiile de la British Museum.

Sexy

Categoria sexy se aplică mai ales romanelor de consum sentimentale din ultimele două-trei

decenii, care includ și scene de amor fizic, eventual cu sugerarea câtorva mici practici neortodoxe. Cărțile semnate Sandra Brown răspund foarte bine acestui criteriu. Din punctul de vedere exprimat mai sus, scenele acestea petrecute între un bărbat și o femeie, care se iubesc de mai multă vreme sau se descoperă dintr-o dată că se iubesc, deși nu știau, ori se regăsesc în urma unei despărțiri ar putea fi asimilate erotismului. Uzul curent le denumește sexy.

De fapt, erotismul este o trăsătură care ține de orientarea generală a operei (adică avem romane erotice și avem scene erotice într-un roman; în primul caz, e vorba de literatură de consum, în cel de-al doilea, erotismul intră în rețeta literaturii cu pretenții canonice), de un prag cantitativ și calitativ. Sexy se referă la scene de mici dimensiuni în economia operei literare sau, în arta fotografică, de exemplu, la nuditatea incompletă, dar evidențiind zonele de interes sexual.

Sexy este o categorie prin excelență a vizualului. Erotismul sub forma sexy^^ a devenit un ingredient indispensabil al filmelor ultimilor ani. Imaginea unor femei și bărbați sexy domină hotărât estetica reclamei și a videoclipurilor. Ea s-a impus între valorile de prim-plan ale esteticii cotidianului (pantofii, rochia, geanta, ramele ochelarilor, chiar și automobilul trebuie să fie sexy), a înlocuit în anumite medii (în special în lumea *star-system*-ului) etaloanele de frumusețe masculină și feminină. Creația vestimentară este un vector prin excelență al promovării unei estetici sexy. Atât în ceea ce privește *haute couture* cât și în producția de obiecte de îmbrăcăminte de serie. Arta coafurii, a make-up-ului sunt puse în serviciul asigurării unei imagini cât mai aproape de un standard pe

care gustul occidental actual îl vrea cât mai sexy, mai provocator, subliniind și idealizând prin ascundere și corijare a defectelor, caracterele sexuale, liniile și curbele corpului, volumele și proporțiile.^^ *Fitness-ul, jogging-ul,* gimnastica aerobică au ca scop dobândirea și întreținerea unei imagini sexy. Intuitiv, designerii vestimentari, instructorii de aerobic, hair-styliștii nu fac decât să se preteze, pe alt plan decât arhitecții Greciei antice, la o estetică a proporției de aur, fără calculele matematice ale acestora dar cu rezultate care pot fi comparabile în lumina interesului pentru utilizarea efectelor și defectelor vizuale.

Sexy aparține de trivial, ca fenomen sociologic, prin larga răspândire, prin popularitate, accesul unui număr tot mai mare de oameni la tehnici și proceduri, dar și de frumos ca fenomen estetic, glisând foarte adesea către teritoriul 262 kitsch-ului. Este încă un exemplu al ambiguității și transformării categoriilor estetice.

Industria cinematografică și reclama ei au creat preocuparea pentru această dimensiune a sexualității și seducției exprimată prin machiaj, coafură, ținută și chiar prin selecția unor actori care să răspundă, din punctul de vedere al datelor fizice, tipului de *sex-appeal* al perioadei. Diferențele între Jean Harlow, Rita Hayworth, Rudolph Valentino, Douglas Fairbanks, Mae West, Clark Gable, Marilyn Monroe, Brigitte Bardot, Jane Fonda, Waren Beatty, Richard Gere, Andy Garcia, Matt Damon sunt tot atâtea etape ale dinamicii tipului sexy în ultima sută de ani.

Acest secol a făcut și ca sexy să treacă, dintr-o valoare a impudorii, într-una pozitivă, elocvent fiind fenomenul care face ca femei și bărbați cu statutul de vedete să se transforme, aproape implicit, fiecare într-un *sex symbol.*

Promiscuul

Uneori viața are ceva mai mult sau mai rău decât sordid, decât banal, vulgar, imund sau conține câte ceva din toate acestea într-o oarecare doză. Promiscuitatea este a mediilor de tot joase, a căror existență se duce undeva, între amoralitate și imoralitate. Este felul în care-și duc viața eroii lui George Mihail Zamfirescu din romanul **Maidanul cu dragoste.** La fel trăiește banda de hoți din **Groapa** lui Eugen Barbu. Un promiscuu voios întâlnim în romanul scriitorului american John Kennedy Toole, **Conjurația imbecililor.** Ignatius J. Reilly, personaul central, trăiește într-un mediu mizei os și încărcat de manifestări care reflectă o mocirlă socială greu de învins. Atât că eroul năzuiește tot timpul să se salveze (și în final reușește), iar viziunea autorului este una adesea de un clocotitor comic burlesc. Promiscuitate găsim în filmul lui Pier Paolo Pasolini, **Acattone.** Este dificil de imaginat că trivialul poate coborî mai jos de atât. Socotesc, de aceea, că **Mormântul iubirii,** de Michael T. Grecu, despre care am mai vorbit, ca

263 și **Christo *versus* Arizona,** de Camilo Jose Cela, sunt veritabile romane ale promiscuității.

încheiem aici cu categoriile sexualității, având însă conștiința faptului că fixarea noastră are porția ei de relativitate. Schimbările din ultimele decenii fac din ce în ce mai prezente în limbaj, în artă, în viața cotidiană încarnările acestor categorii, dar fac, totodată, lunecoasă granița dintre ele. Prin simpul fapt că unele bariere se mută, unele tabuuri dispar, unele prejudecăți se schimbă cu altele. Sistemul pe care-1 propunem nu are cum să fie altfel decât unul deschis.

Categoriile intelectului

Am văzut, la discutarea trivializării, că unele dintre manifestările care vizează coborârea sau negativizarea sunt procedee care implică mult jocurile gândirii, creativitatea, apelul la surse culturale. Se recurge la trivializare pentru a exprima o revoltă, o conștiință a superiorității, pentru a persifla valori consacrate, dar care încep să se prăfuiască în ochii unora.

Comicul

în mod tradițional socotit o categorie estetică importantă, comicul ridică numeroase probleme de interpretare din cauza multitudinii sale de manifestări. La origine, a fost vorba de sărbătorile dionisiace și de *komos,* procesiunile care caracterizau aceste serbări ale dezlănțuirii glumelor celor mai deșuchiate și a comportamentelor instinctuale.^ Apoi, termenul a ajuns să fie întrebuințat pentru ceea ce este rizibil. în același timp, comicul, remarcă Etienne Souriau, poate caracteriza o operă literară fără să includă fenomenul râsului. Comicul se asociază trivialului, iar caricaturalul, de pildă, este una dintre categoriile subordonate, dar se remarcă și o caricatură care 264 depășește registrul jos, tinzând, ca la Goya, în ***Caprichos,*** sau la Daumier și Gustave Dore, către sfera artei înalte.

Comediile lui Moliere au ca personaje și oameni de jos, dar ele rămân o creație sută la sută a clasicismului. O **scrisoare pierdută,** de I.L. Caragiale, este o comedie, dar ea a fost înscrisă de critica și istoria literară în listele artei canonice. Vodevilul, în schimb, este o comedie trivială, prin lejeritatea subiectelor, prin nivelul minim sau inexistent de problematizare, prin recurgerea la situații triviale pentru dinamizarea intrigii. Procedee cu origine în comedia greacă și romană,

în farsele medievale și în *commedia dell'arte* sunt transferate în clișeele vodevilurilor și mai apoi ale teatrului bulevardier.

Este mai convenabil să socotim că din perspectiva categoriilor și a specificului trivialului, comicul este un mod estetic și nu o categorie, din cauză că, fără a putea fi individualizat, caracteristici ale sale se regăsesc în diversele categorii ale acestuia: injuriosul, ironicul, burlescul și blasfematoriul.

Injiriosul

Despre injurie am discutat mai în amănunțime atunci când am abordat antropologia trivialului, oferind exemple din care se poate observa că injuriosului nu-i este străină o anumită tensiune creatoare, el operând de asemenea cu clișee, cu expresii și cu motive gata făcute.^ Cum injuriosul este declanșat de situații concrete, de fiecare dată el pare să capete un lustru de irepetabilitate, de unicitate, datorită importanței pe care protagoniștii o dau împrejurării și a mobilizării resurselor interioare pentru a folosi clișeele acumulate.

Injuriosul poate fi integrat în text - el este o categorie strict literară, celelalte arte, poate în afară de desen și caricatură, nu au acces la el - în scopul caracterizării unei situații („Tras palme dumnezeii mamii“, din „Telegrame[41],

265 de Caragiale), sau unui personaj („Coconu Alecu, din poezia cu același titlu de Tudor Arghezi: „El guvernează, neică, energic, după chef,/ Cu trei principii: «Mă-ta», «Te bag» și «Ai sictir»[14]).

Poate să mire, la o primă vedere, așezarea injuriosului între categoriile intelectului. Injuria, cel puțin la origine, este construită. Pornită din sesizarea unor continuități între elemente socotite triviale și cele de comparat, în care se subliniază

sau se inventează trăsături negative, josnice, degradante, poate fi foarte bine asemănată cu metafora. Cine înjură sau insultă atașează obiectului defăimării sale calități simbolice într-un registru negativ.

Ironicul

Caracterizează, în principiu, după Anne Souriau, un discurs al cărui sens este altul decât cel profund.[4]^ Desigur, atunci când ironicul deservește stilul înalt. Ironicul are însă dublă față; se poate plia la fel de bine și pe subiecte intelectuale, dar poate utiliza și registrul trivialului, construind și de această dată, lăsându-se în voia unui spirit ludic și a găsirii unor asociații a căror plasticitate este mai presus de orice tăgadă. Dacă versurile din Goethe citate mai înainte nu vor fi de ajuns, un alt exemplu ne va lămuri.

La capitolul „Influența digestiei[44], din **Fiziologia gustului,** Brillat-Savarin expune următoarea teorie: „Eu cred că oamenii de litere sunt datori, cel mai adesea, stomacului lor pentru genul literar pe care îl cultivă de preferință. Din acest punct de vedere, poeții comici se situează, pe cât socotim noi, în categoria punctualilor, poeții tragici în categoria încuiaților, iar cei elegiaci și pastorali în cea a cufuriților[44].^® Cum se vede, ironicul utilizează aici, pentru a se exprima, specificul scatologicului. Maestrul exprimărilor și găselnițelor docte în limbaj trivial apelând la josul trupesc și la funcțiile lui este Panurge, personaul lui Rabelais din **Gargantua & Pantagruel.**

Aceste categorii pe care le-am numit intelectuale se înscriu, după orientarea lor, fie în

registrul trivialului, fie în cel al stilului înalt, ele schimbându-și semnul după dorința și după calitățile celui care le utilizează. Și, de bună seamă, după mode, împrejurări, context cultural etc.

E de spus că, dacă operăm cu dualitatea stil înalt-stil trivial, aceasta nu presupune că unul aparține frumosului și celălalt urâtului. Stilul înalt evoluează adesea între urât și frumos, stilul trivial de asemenea, măcar prin tendințele pe care le conține în formulele artistice mai elaborate.

Burlescul

Proba cea mai concludentă este, probabil, oferită de categoria burlescului. Modelul cel mai des citat, clasic, este ***Virgile travesti,*** de Paul Scarron, însă burlescul aparține tuturor epocilor. în accepțiunea cea mai comună, burlescul desemnează ceea ce este exagerat și adesea trivial: hohotele de râs grosolane din piesele comediei vechi, grimasele exagerate, căzăturile pe scenă, bufonadele, bastonadele. Artiști burlești prin excelență sunt clovnii: îmbrăcați caraghios, purtând măști grotești sau grimându-se respingător, arborând atitudini emfatice ori mimând maxima poltronerie, dansatori, acrobați, cântăreți, făcând glume la nivelul de înțelegere al celui mai puțin înzestrat spectator. Burlescul este cumva apropiat de acrobatic nu numai în genurile spectacolului, dar și în literatură. Autorii de burlesc sunt acrobați ai stilurilor, întrebuințându-le la modul umoristic, parodiindu-le, procedând la desacralizarea celor mai respectate și mai faimoase opere, a celor mai cunoscuți autori. Boileau se indigna în **Arta poetică:** „Parnasul vorbește limbajul Halelor,/ Nu-i nici o limită licențe pe rime să pui,/ Când, travestit, Apollo devine Tabarin“.

Burlescul poate fi definit, cum susține Jean Emelina, ca fiind „comicul sub toate formele de

ecart și de anomalie,

267 infracțiune și neconcordanță în raport cu o normă, adică ținând seama de uzanțele dominante: lingvistice, stilistice, estetice, sociale, morale sau culturale într-o epocă dată, într-o societate dată și pentru un public dat.“ Este, prin urmare, „comicul extremelor.“52

în plan literar, burlescul cuprinde un discurs, un stil și personajele care sunt parodiate. El utilizează mijloacele parodicului, dar dezvoltându-le extravagant, spectaculos, virând spre grotesc și licențios. Această din urmă trăsătură nu este obligatorie. Burlescul a apărut ca reacție la stilul prețios, afectat, artificial, în concluzie nu se putea să-i lipsească nici lui artificiul, care, e altfel, una dintre principalele trăsături ale comicului. în plan categorial este, deci, perechea trivială a prețiosului, a frumosului prin excelență fabricat.

Rabelais se folosește din plin de resursele burlescului. Am vorbit în alt capitol despre locul acestei categorii în clasicism și despre **Romanțul comic** și ***Virgile travesti.*** Dar nici autorilor mai moderni nu le sunt străine acrobațiile unor Alphonse Allais, Alfred Jarry, cu ***Ubil roi*** ca și cu ***Passion considdrde comme une course de câte,*** Jaroslav Hasek, cu multe dintre scenele din **Peripețiile bravului soldat Svejk,** Bohumil Hrabal, cu povestirea **Toba spartă,** Raymond Queneau, cu **Zazie în metrou.** Ioan Groșan, în romanul parodic **O sută de ani de zile la porțile Orientului,** tușează pe numeroase pagini burlescul. La Fănuș Neagu, în romanul **îngerul a strigat,** doi ibovnici campeștri nimeresc, în tulburarea grăbită a pasiunii, peste un cuib de viperă, așa că femeia sare în sus mușcată de șarpe chiar de fesă.

Burlescul a făcut carieră fulminantă în cinematograf. Comediile mute realizate de Mack Sennett, Max Linder, Buster Keaton, Harold Loyd,

Stan Laurel și Oliver Hardy, de frații Marx, de Charlie Chaplin sunt exemple strălucite de burlesc și de succes al lui până în zilele noastre,55 ceea ce dezminte, într-o anumită măsură, definiția lui Jean Emelina. Nu numai că peliculele realizatorilor menționați se mențin în atenția publicului cinematecilor (acest public select le prizează în virtutea unor principii sofisticate, de 268 istorie, critică etc.; în ruptul capului un estet care frecventează cinemateca nu ar intra într-o sală obișnuită, unde rulează o parodie burlescă gen **Robin Hood, bărbați în izmene;** peste treizeci-patruzeci de ani, acest film trivial ca și cele făcute de înaintașii lui, s-ar putea să-și ocupe locul în aria de interes a cinefililor), dar și filmul modern recurge adesea la burlesc, pentru calitățile sale probate de a stârni râsul.

O atenție specială suscită burlescul muzical. Uneori prin titlu: „Menuetul boului[11], de Haydn. Sau, mai explicit, *„Burlesca"* din **Partita a Hl-a în la minor,** de J.S. Bach, sau din **Piese pentru o pendulă cu clopot,** „Burla", din ***Albumblätter*** de Robert Schumann, sau ***Burlescke*** pentru pian și orchestră de Richard Strauss, ori piesele burlești pentru pian de Bela Bartok. în muzică, burlescul ar consta, din punctul de vedere al combinațiilor de sunete, al timbrului, amplitudinii și duratei lor, în „ecartul, decalajul, hiatusul, fractura între ceea ce se poate considera ca nivel conceptual al scriiturii (partitura) și interpretarea acesteia[11] sunt de părere doi cercetători ai problemei.$4 Aceasta explică burlescul care rezidă în alterările pe care interpretul le introduce, dar e la fel de important să înțelegem că uneori, ca în partitura baletului **Petrușka,** de Igor Stravinski, compozitorul însuși face cu ochiul punând în rezervă seriozitatea propriei gândiri muzicale. Atunci intervin ritmuri neobișnuit de alerte (galopurile din **Orfeu în Infern,** de Offenbach) sau, dimpotrivă, exagerat de lente (frecvente în opera comică), ca și instrumente

mai puțin obișnuite, al căror rol e de a sublinia un aspect comic (corni de vânătoare în ultimul act din opera lui Giuseppe Verdi, **Falstaff).**

Blasfemicul

Adică defăimarea celor ce țin de un cult, de teologia lui, de practici și ritualuri, de tradițiile religioase. Atacul la

269 credințe a fost întotdeauna o ispită căreia literatura i-a dat curs de câte ori a putut. Se observă în acest domeniu funcționarea unui dublu principiu: interzicerea și pedepsirea batjocurilor dar și admiterea lor, în perioade strict determinate, ca făcând parte din ritual. Comportamentul licențios, orgiastic era, pe de altă parte, o componentă esențială a unor culte. Pe acest fond s-a produs un amestec în privința dozei de venerație și a dozei de ironie sau desacralizare așa încât e mai puțin probabil să stabilim cu precizie care a fost momentul când comicul, burlescul, ironia, satira au intervenit în materie de cult. în Evul Mediu erau îngăduite misterele în care se inserau farse, diableriile se bucurau de mare succes, iar râsul însoțea manifestările pascale.

Dar nu despre amestecurile și toleranțele sistemului teologic avem a vorbi ci de actele care trivializează ceea ce apar în aria credinței. Această trivializare poate fi permisă, iar autoritățile ecleziastice participă chiar la ea: farsele, diableriile, misterele, miracolele. Un exemplu concludent este acela al textului numit ***Coena Cypriani.*** Tema acestei „cine" este înrudită îndeaproape cu atmosfera Satumaliilor și pleacă de la un motiv din **Evanghelia** lui Matei, acela din parabola nunții feciorului de rege. Este vorba despre o petrecere grandioasă la care participă

personaje din toate cărțile **Bibliei,** o licență prea mică în raport cu ce se petrece: Eva e așezată la masă pe o frunză de smochin, Cain stă pe un plug, Abel pe o cană cu lapte, Noe pe o arcă, Iuda pe un sipet cu bani. Cel care aduce apă pentru spălat pe mâini este Pilat, la masă Marta e cea care servește, Irodiada bineînțeles că dansează, Iuda sărută pe toată lumea. O voioșie cu totul necanonică guvernează acest hazliu ospăț, unde se bea, se mănâncă, se aduc daruri (Avraam aduce un miel, Moise două lespezi) și se fură, Agar fiind cea care plătește oalele sparte: ea e condamnată și îngropată. Mihail Bahtin arată că toată această parodie avea o funcție pozitivă: „Caracterul material-corporal al imaginilor festinice a permis autorului să atragă în acest joc aproape 270 tot conținutul Sfintei Scripturi, i-a îngăduit să-l detroneze și totodată să-l înnoiască...“55 Scopul manifest pentru care ***Coena Cypriani*** a fost scrisă era, se pare, acela a-i ajuta pe școlari să memoreze cele mai importante episoade ale **Bibliei,** unul dintre papii de la Roma contribuind cu o variantă în versuri a textului.

Această desacralizare încă nu este blasfematorie decât pentru o mentalitate care succede celei medievale, întărirea puterii bisericii, creșterea forței și influenței pietismului, educația religioasă din ce în ce mai strictă și mai temeinic difuzată prin intermediul alfabetizării au făcut abia ca din persiflările la adresa istoriei sacre să rezulte blasfemicul. Blasfemicul este sacrilegiu. îl considerăm o categorie intelectuală pentru că îl percepem rațional, în determinările lui conceptuale, morale la care am ajuns prin cunoaștere. Altfel, blasfemia este resimțită ca atare numai de către adepți cultului asupra căruia se exercită atacul menit să degradeze. Ne gândim, evident, la ceea ce ține de o paradigmă estetică exprimată categorial și nu la acte de erezie propriu-zise, la abjurări și sectarism religios.

Blasfemicul are sens estetic numai în legătură cu trivializarea și cu trivialul. Altminteri, împrejurări cum este cea în care scriitorul iranian Salman Rushdie a fost condamnat la moarte de către ayatollahul Komeiny pentru câteva fraze din **Versetele satanice** interesează dogmatica, dreptul, politicul dar nu esteticul.

Să ne gândim la numeroasele anecdote care circulă, avându-i ca personaje pe Dumnezeu și Sfântul Petru cel mai adesea, unde se petrec lucruri dintre cele mai comune și mai puțin legate de misterul sac ului. De asemenea, la cântece sau poezii pornografice care persiflează motive sacre ori au popi ca protagoniști, în multe cazuri în chip de donjuani, de mâncăi, de mincionoși sau fățarnici.[56]

Blasfemicul estetic se prezintă cu note de umor, de ironie, de trivializare care coboară sau anulează complet misterul mistic al învățăturilor. îl pune în discuție fără a-1 pune în cauză, ceea ce îl face tolerabil. Pentru că, precum în

271 cazul burlescului, un text faimos, care se bucură de respect, primește o structură nouă și personaje din alt registru decât cel divin. Deși, după unele păreri, tocmai acest joc glumeț la adresa unei istorii care a marcat gândirea și cultura europeană de secole este un atentat la însăși Tradiția pe care o reprezintă această istorie. Cum spuneam, jocurile literare, artistice în marginea sacrului pot fi văzute și într-o astfel de manieră, în funcție de sentimentul religios al fiecăruia, de epocă și de cât de departe merg lucrurile.

Posibilitățile de a comite un sacrilegiu printr-un act din sfera esteticului sunt nenumărate. Ele se abat și asupra gesturilor ritualice, ceea ce e foarte ușo- de obținut, întrucât mecanica oricărei practici de acest tip poartă în sine și germenii deriziunii,

dar și asupra conceptelor teologale. în povestirea „Sfânta treime", din **Decameronul franțuzesc,**[57] Sade face dintr-o lecție de religie o ocazie de a-și bate joc de una dintre concepțiile cardinale ale creștinismului, cea asupra Trinității. Având de ilustrat dogma în cauză, preceptorul își așază elevul peste o fetiță, iar deasupra acestuia se așază el însuși, ceea ce constituie o postură specifică amorului în grup (din punctul de vedere al categoriilor noastre, aceasta trimite la orgiastic).

Un exemplu aproape clasicizat în zona acestui libertinism religios, pe care l-am invocat și mai înainte, îl constituie textul lui Jarry publicat la 11 aprilie 1903 în „Canard sauvage", intitulat ***Passion considârâe comme course de câte.*** Povestea este inspirată de debuturile eroice ale curselor cicliste și, printr-o analogie manifestă și deja exploatată în celălalt sens, de calvarul alergătorilor în Isoard sau Ventoux, calul de bătaie al retoricii comentariilor sportive. Urcușul pe Golgota este perceput ca o bravură a cățărătorilor pe drumurile montane cu bicicletele. *Via dolorosa* devine, la Jarry. un traseu cu paisprezece viraje, Baraba declară abandon, Pilat este starter și cronometror, crucea devine o bicicletă ale cărei pneuri s-au spart pe o perfidă porțiune acoperită de spini: lisus, ca și cicliștii adulați la începutul secolului trecut, 272
Garin sau Petitbreton, va trebui, deci, să o ia în spate și să continuie traseul până la intervenția lui Petru, pe post de antrenor, Matei e redactor sportiv, Maria e în tribune, alături de demi-mondenele lui Israel care își agită batistele, în timp ce Veronica se joacă cu aparatul Kodak. Genette declară isprava „perfect exemplu de travestire-sacrilegiu, un sub-gen care a fost, de-a lungul secolelor, un vehicul constant al umorului de seminar. $

Apollinaire a marșat și el pe performanța sportivă, în „Zone“ ***(Alcools):*** *„C’est le Christ qui monte au ciel mieux que les aviateurs/ II detient le*

record du monde pour la hauteuC, iar caricaturistul Soulas, autor al mai multor șarje la adresa lui lisus, adaugă sub un desen care-1 reprezintă pe Mântuitor urcând Golgota un slogan publicitar: „Cu Sabena ați fi fost deja acolo!“.

Această trecere în revistă a categoriilor estetice care încadrează modul trivial nu este nici definitivă nici exhaustivă. Am dorit redarea aspectelor principale, evitând pe cât a fost posibil dezvoltarea unor dezbateri de detaliu și recurgerea la prea multe exemple care să releve contradicțiile interne ale fiecărei categorii. Ceea ce interesează este s? identificăm, pentru uz metodologic, o serie de repere. De aici pornind, se pot desfășura o sumă de discuții, se pot lansa noi ipoteze de lucru. Un set de rezolvări am putut oferi, cu marja de relativitate necesară. Alte chestiuni, care poate că ar fi trebuit luate în discuție, ar fi încărcat însă excesiv un tablou și așa destul de complicat în realitatea lui. Or, un demers de tipul celui pe care l-am încercat are rolul să^explice și să simplifice nu să facă să pară totul și mai încâlcit.

Indiferent ce denominații adoptăm, trivialul există și se manifestă estetic. El e o supracategorie, dar poate fi privit, dintr-o altă perspectivă, mai dinamică, generativă, ca mod estetic. Aparține, așadar, și sper că exemplele oferite au susținut convingător această judecată, și socialului, dar și artisticului.

Note:

1 Evanghelos Moutsopoulos, op. cit., p. 124.
Ceea ce nu se poate realiza decât printr-un program de grafică tridimensională pe computer.
3 într-o carte care nu are scop beletristic, **Noaptea calomniei,** dar încearcă disculparea autorului într-o

împrejurare trivială: acuza de a fi asaltat, în ținută sumară, o funcționară care-i era subalternă, Petre Sălcudeanu istorisește povestea unui locotenent de honvezi care, mergând la teatru cu familia logodnicei sale, prin cine știe ce accident - altminteri... firesc - a lăsat să-i scape un zgomot infamant, dintr-acelea care sunt consecutive digestiei. Roșu ca un rac, locotenentul a țâșnit pe ușă fără un cuvânt, a ajuns în stradă și și-a tras un glonț în cap.
4 Deși e posibil ca Bahtin să fi procedat așa și din motive care țineau de corectitudinea politică a epocii în care și-a scris cartea, când era obligatorie glorificarea virtuților maselor.
5 „închinătorii vitalității manifestă mai totdeauna o poziție estetică, prin care speră să găsească drumul unei afirmări spiritualiste a vieții. Adevărul este însă că, alături de vitalitatea frumoasă, există și forma ei primitivă și bestială..." spunea Tudor Vianu **(Introducere în teoria valorilor,** în **Opere,** voi. 8, **Studii de filozofie a culturii,** ediție de Gelu Ionescu și George Gană, note de George Gană, Editura Minerva, București, 1979, p. 101). Mediul trivial nu este numai acela al țăranilor sănătoși în obraji, mergând voioși la munca câmpului și veselindu-se la sărbătorile de peste an, este și mediul celor certați cu legea, al prostituatelor și hoților de buzunare, al bandelor ce terorizează cartierele, al consumatorilor de droguri și al furnizorilor lor, al ocnașilor și al celor dormind pe sub poduri, în canale sau în subteranele metrourilor.
6 Karl Rosenkranz, op. cit., p. 186. Pentru categoriile care se regăsesc și la Rosenkranz - trei la număr - am menționat definițiile și părerile lui.
7 Cum nu am identificat acest nume în cuprinzătorul ***Kindlers Lexikon,*** nici în vreo enciclopedie ce mi-a fost accesibilă, ori e un autor minor, ori, ținând cont de alăturarea bizar de comună, Baltasar și Alcazar, nu lipsită de un oarecare duh ironic, s-ar outea foarte bine să fie și o invenție a lui Călinescu.
° **G.** Călinescu, **Principii de estetică,** Editura pentru Literatură, București, 1968, p. 104.

$ Concepția i-a aparținut inițial lui Horațiu, care o exprimase în ***Ad Pisonem.***
[10] Așa cum se întâmplă în America, unde după informații pe care le dețin din presă, încă de acum vreo zece ani, sunt foarte căutate aceste ediții, pentru că ele asigură și adolescenților care s-au îndepărtat de lectură informația minimă necesară la școală și snobilor care vor să știe despre ce e vorba într-o conversație în care se evocă un motiv din **Crimă și pedeapsă** sau din **Război și pace** posibilitatea de a trece drept oameni citiți.
[11] Yves Delegue, într-o comunicare științifică tipărită în urma unui colocviu dedicat literaturilor minore, pretinde că invenția „mediocrului". în această privință, a manualelor, îi aparține Abatelui Charles Batteux, care ar fi inaugurat metoda în al său ***Cours de Belles Lettres,*** cu un prim volum apărut în 1747. Abatele Batteux declara în Prefață: „Avem rezumate ale tuturor Istoriilor, ale Cronologiilor și ale Geografiei. S-au dat Lecții de Fizică, întâmpinate cu plăcere. De ce nu am fi autorizați să urmăm aceeași cale și pentru literatură?" *(„L'Abbe Charles Batteux ou l'invention du «mediocre»',* în **Pour** ***une estbâtique de la literature mineure,*** *actes du Colloque „Litterature majeure, litterature mineure", reunis et presentes par Luc* Fraisse, Honore Champion Editeur, 2000, p. 55).
Roland Barthes, *„Le monde oii l'on catche",* în ***Mythologies,*** Editions du Seuil, Paris, 1957.
*3 „Virtutea catch-ului este de a fi un spectacol excesiv" - scrie Roland Barthes. Găsim aici o emfază care trebuie că era și cea a teatrelor antice". Era, desigur, dar nu a tragediilor lui Sofocle ci a comediilor lui Aristofan și a atellanelor, a palliatelor ca și a prelungirilor acestora în farsa medievală și în *commedia dell'arte.* Personajul din *catch,* mai spune Barthes, „etalează în carnea sa caracterele ignobilului, căci rolul său este de a înfățișa ceea ce, în conceptul clasic de «mizerabil» (concept-cheie al oricărei lupte de *catch),* se prezintă ca organic repugnant. Greața inpirată de Thauvin merge, deci, foarte departe în ordinea semnelor: nu numai că se face uz aici de urâțenie pentru a semnifica josnicia, dar chiar această urâțenie este în întregime adunată într-o cantitate în mod particular repulsivă a materiei" (op. cit.,

pp. 16-17). 14 Hermann Istvăn e de altă părere. El deplânge dispariția timpurilor când în saloane se producea câte o tânără care interpreta cu emoție o bucată la pian (v. ***Kitsch-ul,*** **fenomen al**

pseudo artei, traducere din limba maghiară de Gheorghe Fischer, prefață și control științific de Ion lanoși, Editura Politică, București, 1973).

15 Roland Barthes, op. cit., p. 16.

16 Dacă apelez la exemple din autori și din cărți aparținând literaturii de consum este pentru că, așa cum am arătat, aceasta este de considerat estetic. Totodată, citând astfel, nu am uitat valoarea, judecată după un standard al esteticii, pe care o are această literatură.

17 Karl Rosenkranz, op. cit. p. 247.

1® Karol Woityla, „Metafizica pudorii'[1], fragment din cartea **Dragoste și răspundere,** traducere de Mircea-Valer Stanciu, în Interval", nr. 2/1990.

1" Cu toate că din ce în ce mai mult în unele societăți civilizate, cum e cea americană, paranoia pedofiliei face ca în această privință regulile și percepția să se schimbe.

70 Chiar pentru cei care cunosc istoria, care n-are nici o legătură cu pudoarea a acestei fântâni, ea nu e mai puțin amuzantă. Dovadă că există o viziune estetizantă care schimbă perspectiva lucrurilor sau adaugă ceva la ea. Faptul este, s-ar părea, real, iar statuia este un omagiu adus unui băiețel care, rătăcind pe lângă zidurile cetății în timpul unui asediu, a descoperit o urmă de pulbere aprinsă, care urma să detoneze o încărcătură mare, ce ar fi produs o breșă în sistemul de fortificații. Neavând timp să anunțe pe cineva și nici vreun alt mijloc de a stinge flacăra care înainta către exploziv, copilul a urinat pe fitil, înlăturând astfel pericolul și salvând orașul.

71 Iată cum un concept care face parte din „ordinea vieții spirituale", după cum îl socotește Val Panaitescu **(Humorul** *(Sinteză istorico-teroretica),* Editura Polirom 2003, vol. I, p. 21) este pus să lucreze în favoarea unor teme triviale. Situația invocată ține de comic; humorul e al spiritului care o concepe și îi dă sens moral.

77 Romul Munteanu, **Clasicism și baroc în cultura europeană din secolul al XVII-lea,** Editura Univers, București, partea întâi - 1981, p. 404.
73 Trad, de Darie Novăceanu.
7^ Trad, de I. Teodorescu.
1 5,.Doamnelor și domnilor - își începea Jay Hawkins recitalul din 1969, când a lansat piesa respectivă - cei mai mulți înregistrează cântece despre dragoste, inimi frânte, singurătate... Nimeni n-a

276 apărut cu vreo creație despre o suferință reală."
2° Șerban Foarță, tălmăcitorul în română al lui **Evgheni Sokolov,** menționează într-o notă că în Franța secolului al XVIII-lea a circulat o carte intitulată *L'Art de pdter,* urmată de o a doua, cu același titlu. Nu este exclus, de vreme ce unul dintre cele mai cunoscute *fabliaux* se numește *Le P6t.* Tradiție exista, așadar. 27 Karl Rosenkranz, op. cit., p. 214.
2^ Cum spațiul nu ne va permite să abordăm problematica teatrului erotic, menționăm aici că, deși Etiemble, în cartea citată mai înainte, ca și în articolul pe care îl dedică erotismului în arte și literatură din ***Encyclopaedia Universalis,*** se îndoia, esteticește vorbind, de posibilitatea lui, acesta a existat cu adevărat, și chiar în țara comparatistului. Nu e vorba de teatralitatea unor pasaje din scrierile lui Sade, ci de o dramaturgie anume, jucată pe scenă. Menționăm doar câțiva autori și câteva piese care au făcut succes la finele veacului al XVIII-lea și în tot veacul al XIX-lea: Contele du Caylus, „Le *Bordel ou le Jeanfoutre puni",* Alexis Piron, *„Vasta, reine de Bordelie",* Henry Monnier, *„La Grisette et l'Etudiant",* Guy de Maupassant, „A *la Feuille de rose, Maison turque",* Pierre Louîs, *„Connette et Chloris"* sau piesa unui anonim, *„La France foutue".* Titlurile sunt grăitoare. V. și ***Tbdâtre drotique,*** îngrijit la editura La Musardine de Jean- Jacques Pauvert, din care a apărut până acum un singur volum, în 2001.
2^ Se spune despre Khalil-bey că privea tabloul cu pioșenie. 20 între altele, la Pompei a fost găsită o teracotă datată secolul III î.Ch., care înfățișează o femeie semănând penisuri. Motivul acesta avea să

circule, literaturizat, în spațiul mediteranean (este cunoscut textul italian ***Novella dell'Angelo Gabriello,*** după care Charles Borde, probabil, a scris un poem în cinci cânturi, ***Parapilla),*** și să ajungă și la noi sub forma **Poveștii poveștilor,** a lui Ion Creangă.
21 Despre denumirile împrumutate de la mitologie și literatură ale deviațiilor sexuale a se vedea Gerard Bonnet, ***Les perversions sexuelles,*** *2? edition mise ă jour,* Presses Universitaires de France, Paris, 1993. pp. 29-32.
22 Traducere de Aurel Covaci și Carmen Pațac.
23 Traducere de Maria-Valeria Petrescu.
24 Din păcate, după câte cunoasc, doar expuse în diferite locuri, încă nevalorificate prin editarea unui album,
22 Traducere de Ștefania Mincu.

Michel Polac, ***La luxure.*** *Fragments d'un autoportrait en luxurieux, commentaire des oeuvres* par Sylvie Douce le La Salle, Textual, Paris, 1999.

Altminteri, cumintea și comuna secretară de redacție, Dominique Aury, (specialistă în chestiuni de teologie, în legătură cu care a scris și publicat) de la *„Nouvelle Revue Franțaise"* sub direcția lui Jean Paulhan. Acesta a și fost, inițial, destinatarul textelor epistolare și la sugestia lui s-a produs coagularea lor, ulterior, într-un roman.
38 Evanghelos Moutsopoulos, op. cit., p. 72.
3$ „Succesul pornografiei dovedește existența unei logici în cadrul căreia practicile sunt preferate teoriei; intelectul valorează mai puțin dcât senzațiile" (Patrick Baudry, **Erotismul și pornografia,** traducere de Alina Mihaela Băluț, Eurosong & Book, 1998, p. 57).
40 Dr. Agnes Moquard, http://www.doctissimo.com/html/sexualite/desir/se_888_ero_por no_01.htm
41 O expoziție de tablouri cu subiect erotic a unui pictor local a fost interzisă la Suceava, în mai 1997, cu inflamări din partea autorităților civile și a celor bisericești, o alta, intitulată „Erotism", a funcționat în

toamna aceluiași an la Galeria „Eforie" din București, cu mare succes și fără vreo piedică sau vreun protest.

42 Pornografie vine de la cuvintele grecești *porneia,* care însemna prostituată, și *graphein,* scriere.

43 Distribuitorii de casete video și de DVD-uri clasifică nivelul de obscenitate al unui film cu semne de la un X la trei X-uri. între cunoscători se mai face și distincția între pornografia *soft* și pornografia *hard.*

44 *Sexy* înseamnă în engleză „cea ce are *sex-appeaF.*

45 S-au stabilit reguli și principii, mijloace de a masca imperfecțiunile corporale prin ajustrea elementelor de îmbrăcăminte, prin folosirea culorilor, a croielilor, a dungilor, prin întrebuințarea anumitor tipuri de materiale textile. V. și Adina Nanu, **Arta pe om.** *Look-ul și înțelesul semnelor vestimentare.* Editura Compania, 2001.

[46] v. Cap. III.

[47] Etienne Souriau, ***Vocabulairea d'estdthique,*** ed. cit., articolul *„comique".*

S-a mers chiar până la a se considera că tipicul injuriilor are o componentă etnopsihică, germanii, de pildă, manifestând predilecție pentru înjurăturile și insultele ce trimit la partea posterioară a corpului și la ceea ce e legat de aceasta. Un studiu asupra temei a realizat americanul Alan Dundes ***(Life is Like a Chicken Coop Ladder. A Portrait of German Culture Through Folklore,*** Columbia University Press, New York, 1984). Aceasta ar putea explica tema versurilor lui Goethe integrate la articolul despre scatologic.

4$ In ***Vocabulaire d'esthdtique...***

50 Trad, de Doina Pașca-Harsănyi.

5' Tabarin, Antoine Girard, zis (1584-1633), celebru măscărici parizian, care juca în farse.

52 Jean Emelina, *„Comment definir le burlesque",* în ***Podtique du burlesque,*** *Actes du Colloque international du Centre de Recherches sur Ies Litteratures Modernes et Contemporaines de l'Universite Blaise Pascal, 22-24 fevrier, 1996,*

edites par Dominique Bertrand, Honore Champion Editeur, Paris, 1998, p. 57. 55 S-a putut demonstra, în cinema, că însuși burlescul poate fi parodiat, exemplul cel mai la îndemână este filmul **Hellzapoppin** (E.C. Potter, 1942), care amestecă nebunește trucurile și clișeele burlescului, recurgând inclusiv la procedeul citatului cinematorgrafic.

54 Jean-Louis Jam, Gerard Loubinoux, *„Le burlesque musicaT,* în ***Podtique du burlesque,*** ed. cit., p. 94.

55 Cf. Mihail Bahtin, **Frașois Rabelais...,** ed. cit., p. 316.

5^ Sunt recunoscute, de asemenea, destul de puține virtuți literare pamfletelor anticlericale care au circulat în Anglia secolului al XVI-lea, gen *„The Confesional Unmasked; showing the Depravity of the Romish Priesthood, the Iniquity of the Confessional and the Questions put to the Females in the Con fession...* etc.“, pe care, într-o celebră la timpul ei ***Geschichte der erotischen Literatur*** (Julius Piittmann, Verlagsbuchhandlung, Stuttgart, 1927), Dr. Paul Englisch le consideră importante pentru subiect. Scrise de obicei în latină, ele au rol demascator într-o luptă împotriva moravurilor unora dintre slujitorii Bisericii. 5' Titlul traducerii românești; cel original este ***Le Boccace*** *franțais*

58 Gerard Genette, op. cit., p. 76.

CAPITOLUL V

în ceea ce mă privește, nu încerc roșeața de care alții și-ar simți cuprinși obrajii spunând că îmi plac ***Cei trei mușchetari*** *de Alexandre Dumas-tatăl și că acțiunea acestei cărți este condusă cu mare vervă și vioiciune. Mulți o citesc încă și se desfată cu ea, fără să aducă prin aceasta vreo jignire poeziei, dar își ascund satisfacția ca pe o plăcere interzisă; pe aceștia e bine să-i încurajăm să lepede falsa*

pudoare și, o dată cu ea, sentimentul de jenă.

Benedetto Croce, „Poezia[11]

TRIVIALUL ȘI LITERATURA

1. Formele literaturii triviale - formele triviale ale literaturii

Vom înțelege, prin forme triviale ale literaturii, acele genuri și specii literare care aparțin și se adresează publicului neinstruit, maselor, vulgului. Adică acele formule literare, artistice în general, care au fost sau sunt create de către popor, în cadrul trebuințelor sale culturale și în conformitate cu orizontul său de cunoaștere, cu stistemul său axiologic și corespunzător competenței sale de a utiliza tehnici, coduri și stiluri reperabile estetic. Basmul, povestea, 280 legenda, snoava, balada, doina, cântecul de dragoste, cântecul de petrecere, cântecul marinăresc, cântecul soldățesc, epitalamul și orațiile de nuntă, bocetul, colindele, teatrul popular, strigăturile, proverbul și zicătoarea, ghicitoarea îmbrățișează și exprimă atât aria pragmaticului, cât și aria interesului spiritual al maselor neinstruite. Unele dintre acestea sunt integrate în practici ritualice sau magice, având legătură cu sacrul, ori s-au desprins din acestea. Numi propun însă abordarea acestui sincretism din care s-a făcut trecerea către artă a multor formule po(i)eticeJ Din punctul de vedere al studiului de față nu ar aduce nici o deslușire și, în plus, la momentul actual e greu de crezut că ar mai fi ceva nou de spus despre aceste chestiuni ale amalgamului primitiv de ritual și artă și despre autonomizarea artei sau a artelor.

Pe lângă cele enumerate mai sus,

caracteristice perioadelor în care scrierea nu era cunoscută decât eventual unui cerc extrem de restrâns chiar raportat la comunități de mari dimensiuni, cum sunt popoarele, în epocile mai noi au apărut diferite forme ale acestor manifestări pe care, cu un termen generic, le numim folclor. în secolul al XVIII-lea, corespunzător unei extinderi a fenomenului haiduciei, în teritoriul românesc, de exemplu, s-a ivit o specie care reflectă această realitate: cântecul haiducesc. în țările Europei apusene, în perioada medievală, o dată cu înființarea universităților, s-a născut cântecul studențesc, o variantă a cântecului de petrecere, dar uneori foarte aproape de cântecul soldățesc, pentru motivul că este născut din același sentiment al confreriei. Astăzi masele continuă să creeze în modalitățile caracteristice tipului artistic consacrat drept folclor.2

Rămâne întotdeauna o arie întinsă în care trivialul se poate manifesta artistic. Toată minunăția folclorului intră în paradigma literaturii triviale. Iar faptul că în contemporaneitatea noastră basmul a trecut mai ales în cărți și în manualele de școală nu schimbă cu nimic situarea lui. Țăranii zilelor de azi au la îndemână un alt mijloc de a- 281 și satisface interesul estetic: presa le furnizează zilnic povești mai mult sau mai puțin inventate, placate pe tiparele narative tradiționale. Nici măcar o banală știre nu este redată neutru, ci tratată conform schemelor pe care naratologia - prin Propp, Bremond, structuraliștii italieni - le-au identificat ca aparținând basmului. Emisiunile de televiziune au dezvoltat o gamă redutabilă de sinopsisuri după care nevoia de compasiune, de participare la suferința semenului sau la triumfurile lui este pusă în slujba umplerii timpului de emisie. Aceste emisiuni, în trivialitatea lor dezgustătoare pentru intelectuali, răspund integral cerințelor katharsis-ului aristotelic în ceea ce privește publicul de nivel jos.

Literatura cultă s-a născut pe fondul literaturii populare, formele elaborate de poezie, de povestire, teatru, roman s-au ivit din sânul acelora mai simple, ale modalităților folclorice de creație. Arhiloc se pare că a fost poetul care a introdus cântecul popular în literatură. Până la el însă, acesta își construise o formă, o structură ce corespundea posibilităților combinatorice și inventive ale unor minți înclinate către frumos, având chiar voință de frumos dar rămânând, fatal, într-un punct peste care n-au putut trece nici azi. Cu Arhiloc și cu Homer se produce, probabil, de-trivializarea folclorului, proces care și în literatura contemporană constituie unul dintre mijloacele de bază de proliferarea artistică/

Ce face Marlowe decât să ia o legendă medievală, despre un oarecare astrolog numit Faust, care face un pact cu Diavolul, și să o transforme în literatură cultă? Ce face Goethe decât să transgreseze burlescul nenumăratelor piese care se reprezentau în piețe avâr du-1 ca subiect pe doctorul Faust și să-i dea un sens filosofic, metafizic? Sau Walter Scott, care transformă în roman istoric o legendă despre un brigand poreclit Robin Hood? Registrul popular, trivial, trece în registrul înalt, își schimbă haina și își redimensionează sau își atribuie un cu totul alt sens decât cel inițial. La nivel formal, strofa populară devine catren, sonet, rondel, madrigal, odă, poem epic.

La rândul lor, aceste creații se reîntorc în trivial prin colportarea schemelor lor narative, a motivelor și a stilului pe care le inaugurează, sub forma imitațiilor, parodiilor și pastișelor (ceea ce e, din punctul nostru de vedere, o trivializare pentru publicul elitelor), prin clișeizare și stereotipizare excesivă în formula literaturii de consum, prin edițiile prescurtate pentru copii, prin filmele turnate după aceste cărți, prin benzile desenate și

desenele animate care pornesc de la pretextul conținut în acestea. Până și Biblia s-a putut vulgariza în seriale de desene animate pentru uzul copiilor nu prea mintoși de pe continentul american, după ce prima vulgarizare s-a produs prin trecerea în ***Vulgata*** de la textul, considerat sacru, al limbii ei originale. Procesul acesta cu dublu sens - trivializare și de- trivializare - are loc încontinuu, cuprinzând atât formele artistice cât și pe cele culturale în sens larg.^ Iar prezența unor artiști care au creat în zona de interferență dintre cele două formule, ca Dalz, Picasso, Kurt Schwitters, maestrul colajului, sau Andy Warhol, nu face decât să confirme faptul că a discuta despre categorii estetice de tranziție nu e un joc speculativ ci denominarea unei realități estetice.

Reproducerea fotografică a operelor de artă, editarea pe scară largă a albumelor a făcut ca trivializarea să facă parte acum intrinsec din existența operei.$ Cei mai mulți dintre oameni cunosc un tablou sau o sculptură celebră numai prin intremediul acestor reproduceri, de cele mai multe ori atingând o perfecțiune a culorilor pe care însuși originalul nu o deține. Dincolo de aceasta, are loc un proces pervers prin care reproducerea devine însăși opera. Originalul pare un model abstract, ideal, numai fotografia frumoasă din album sau de pe cărțile poștale constituind realitatea palpabilă a acestuia.

Asupra rolului pozitiv al trivializării ca act de democratizare a culturii, se pronunță personalități dintre cele mai diverse, așa încât nu e surprinzător că un grup de savanți francezi lansa cu mai mulți ani în urmă un „Manifest pentru vulgarizarea creatoare.

Am greși grav dacă am atribui artei înalte un sens eminamente apolinic. După cum arta maselor nu este exclusiv dionisiacă. în primul rând, arta

mare, arta canonică, nu se confundă cu stilul înalt. Stilul înalt a fost consecința unei epurări și a unei îndepărtări a literaturii de vital, a unei tendințe căre spiritual care a depășit marginile tolerabile, devenind artificială. Clasicismul, stilul prețios, gongorismul, eufuismul, marinismul sunt tot atâtea experiențe care au trădat, într-un fel, literatura servind-o, de fapt, în tendințele ei cele mai nobile. Vom recunoaște pieselor shakespeariene, tragediilor lui Racine, comediilor lui MoliUre (MoliEZIre fiind un autor ce aparține clasicismului, deși personajele lui nu erau „înalte[11]) nu doar perfecțiunea formei, nu numai desăvârșirea dialectic- artistică dar și legătura lor cu vitalul, cu pasiunile dezlănțuite sau reprimate ale omului, cu tenebrele lui. Cine s-ar gândi să-l excludă pe Dostoievski dintr-o listă canonică, dar câtă mizerie și câtă micime sufletească, ce scene de animalitate descurajantă în **Frații Karamazov?** Marea literatură n-a renunțat niciodată la trivial, el a fost, în egală măsură cu idealurile umane cele mai mișcătoare, materia ei de bază. Doar că istoria literară și critica literară au adoptat față de aceste aspecte un limbaj pudic, au escamotat de cele mai multe ori sursele vitalității, verosimilității și adevărului estetic, recurgând la diapazonul frumosului, făcând apel la perfecțiunea formei, la forța stilului și mai puțin la suculenta otravă a fantasmelor din subterană. Din fericire, marii scriitori nu au avut nimic de-a face cu pudoarea criticii.

Desigur, ei au zugrăvit trivialul, nu și l-au asumat. Distanța pe care vocea auctorială a adoptat-o față de o scenă, de un personaj au făcut ca automat interesul publicului să se îndrepte către latura pozitivă din tema sau din subiectul unui roman și să o condamne, implicit, pe cea negativă. Un personaj trivial, cum e Tănase Scatiu, poartă cu sine și o emblemă nevăzută, atașată de stilul autorului. Umilul, ipocritul și detestabilul Uriah

Heep, din **David** 284
Copperfield al lui Charles Dickens, care e poate marele maestru al literaturii din toate timpurile în descrierea mediului trivial, este dezavuat în primul rând de către creatorul său7 Personajul narator din **Christo versus Arizona,** de Camilo Jose Cela, pare însăși chintesența trivialului. Trăiește într-un mediu mizerabil, sordid, povestește istorii scabroase, i se întâmplă o mulțime de lucruri obscene, târfa la care merge e chiar mama lui, care 1- a abandonat în copilărie, și nimic nu-1 împiedică să relateze detalii din patul incestului. Camilo Jose Cela face parte din orizontul unui tip de artă care s-a desprins de servituțile esteticii frumosului. El se înscrie în noua orientare artistică, prin care se explorează cu maximă cruzime teritorii ale subteranei omenești, care împinge experiența estetică spre limite în care urâtul este cel care deține locul primordial. Frumosul nu mai are relevanță estetică în textura acestei arte decât în măsura în care ea e destinată consumului de masă.

Istoria literaturii a reținut numele unor scriitori care au făcut din stilul trivial și din temele lumii triviale cheia de boltă a creației lor. Ion Creangă și I.L. Caragiale, în spațiul literaturii române, au scris folosind mai ales lexicul și expresiile lumii triviale. Poveștile unuia sunt folclor ameliorat, căruia i s-au conferit trăsături care îl apropie de literatura cultă. Schițele și piesele celuilalt abundă în personaje triviale, descriu o lume joasă, felul de a vorbi al personajelor (iar la Caragiale mai mult personajele vorbesc) e cel al străzii, al mahalalei, al inculților și parveniților.

Sunt dovezi ale unui schimb perpetuu dintr-un registru în altul, din formă clasică în temă trivială și din formă trivială în temă clasică. Se știe că fabula este îndatorată literaturii populare. Fabulele lui Esop, cel care a înscris specia între formele literaturii culte, nici măcar nu se remarcau prin mari virtuți literare. La Fontaine a dat fabulei, ca

scriitură, demnitatea clasicismulului. Dar „mediul“ fabulei e în general jos: animale care-și vorbesc - o convenție adoptată de la speciile folclorice -, personaje

285 derizorii care-și fac unul altuia numai rele. în totul, trivialul pus în funcțiune pentru atingerea unor țeluri melioriste, pentru a da glas unei înțelepciuni, și ea de sorginte populară, exprimată în termeni aleși.

Scriitorii barocului au excelat în arta de a aduce în fața publicului personaje și întâmplări din lumea de jos. Dar o parte dintre cei care și-au tipărit operele în epoca în care în Franța clasicismul impunea regulile ignoră norma și fac lucrurile să meargă și mai departe. Nu numai că situațiile romanești întrec în îndrăzneală ceea ce se întâmpla în biografiile unor Guzman de Alfarache, Lazarillo de Tormes, Don Pablo Buscon, dar la Charles Sorel, Paul Scarron și Antoine Furetiere „registrele de limbaj trec printr-un proces de liberalizare încât uneori lasă impresia că în plin secol clasic în literatură aproape totul era «permis».Spre exemplu, cartea a șaptea a romanului lui Charles Sorel, **Isprăvile hazlii ale lui Francion,** era, în prima versiune, mult mai mult decât în precedentele, o desfășurare de scene erotice, de elogii ale sexului, de orgii, nunți țărănești și, ceea ce e mai important, de dezbateri cu privire la libertatea în amor. Se pregătea terenul literaturii libertine.

2. Tradiții, împrumuturi, rupturi

Legătura dintre literatura cultă și temele și situațiile triviale a fost încă de la început ambiguă și a avut perioade în care ea a fost mai strânsă sau mai laxă. Domeniul de predilecție al acestei

fluctuante relații a fost comicul. Apoi umorul și ironia. într-o primă evoluție a sa ca formă practicată de scriitori profesioniști, comicul era legat mai mult de reprezentările pe scenă. Nu vom trece decât foarte succint în revistă fazele timpurii ale comediei, întrucât li s- au acordat studii nenumărate de-a lungul istoriei literaturii. Dacă ne oprim asupra lor este pentru a păstra un element de coerență în construcția acestui studiu și pentru că astfel 286 se vede mai bine cum dinamica formelor literare și evoluția uneori capricioasă a mentalităților au făcut ca literatura să nu se supună, în nici o epocă, constrângerilor doctrinare și cum, dacă rămânem ca și până acum la o istorie a operelor „frumoase", nu vom avea decât o perspectivă incompletă asupra literaturii și artelor.

Aristotel informează că nașterea comediei s-a făcut mulțumită celor care intonau „cântece licențioase"^ la sărbătorile dionisiace (de fapt, la Dionisiile mici, de vară), și că ea e „imitația unor oameni neciopliți, nu însă o imitație a totalității aspectelor oferite de o natură inferioară, ci a celor ce fac din ridicol o parte a urâtului".^ Epicharm, comediograf sicilian, este primul care aduce în scenă bețivi și paraziți ca personaje. Aristofan etalează cu voioșie versuri licențioase, în special în **Lysistrata,** dar tehnica e a tuturor autorilor de astfel de piese din timpul său. Personajele și situațiile comediei sunt, așadar, din lumea joasă; sclavi și alți inși aflați pe treptele inferioare ale societății comit furturi, mint, înșală, debitează obscenități, provoacă încurcături, benchetuiesc, se laudă. Iar totul se termină cu bine pentru că viața triumfă, pentru că avem o expresie a vitalului care trebuie să găsească permanent calea către optimism.

Până la „importul" comediei, Roma cunoștea versurile fescenine, care trebuie să fi fost legate de ceremonialuri desfășurate la culesul strugurilor.[11] Apoi au loc reprezentații ale mimilor, cu prilejul

sărbătorii *Floralia,* când se mai întâmpla ca, din cauza obscenității, spectacolele să fie interzise, în fine *atellana,* piese cu personaje grosolane, stereotipe. Marian Popa, care a inventariat aproape exhaustiv formele comicului, motivațiile, filosofia, estetica, sociologia și tot ceea ce ține de evoluția lui istorică, precizează că „în vremea Imperiului *atellana* va deveni farsa populară. Varietăți latine sunt *plenipediae* (în care actorii au picioarele goale), *tabernariae* (comedie legată de cercurile breslelor); *palliata* sau *fabula palliata,* își primește numele de la o manta grecească: e o formă a noii comedii,

287 cu subiecte, teme și costume grecești) (...) *Palliata* e înlocuită de *togata* (sau *fabula togata),* comedie cu costume romane, textul fiind totuși o traducere sau o adaptare din greacă (...) *Trabeata* își ia numele de la costuml cavalerilor romani și subiectele din clasa de mijloc (...) Deosebirea față de formele populare e evidentă: ridicolul gros e evitat, se indică prin specie seriozitatea moravurilor. Situația e similară în *pretextae.*“^[2]

Tabloul acesta redă și trecerea genului de la apartenența pentru clasele de jos, la formele care renunță treptat la obscen și își revendică locul în arta pentru elite. Dar comedia va fi multe secole modalitatea de a satisface gusturile claselor de jos, va constitui forma de revanșă predilectă a acestora față de vicisitudinile vieții, față de constrângerile claselor de sus și ale clerului, va constitui maniera de a alunga - prin râs și prin identificarea personajelor de pe scenă cu arhetipul lor sau cu încarnarea acestuia în viața cotidiană: vecini răi, judecători venali, prelați ipocriți și lacomi, autorități abuzive, soți geloși încornorați - tensiunile interioare, de a se simți participanți la o viață iluzorie care le asigură, prin procură, fericirea de care au nevoie.

„Teoretic - spune Marian Popa - ideile Antichității despre comedie vor rezista aproape intacte până în romantism și vor continua să constituie o posibilitate a creației comediografice până azi.“^ Evident, atâta vreme cât există o lume trivială, care să ofere subiectele și modul de a privi și care să constituie publicul. Exemplul cel mai elocvent probabil că îl reprezintă nu creația literară ci peliculele presărăte cu gag-uri din perioada de aur a comediei cinematografice, ca și scenariile actuale de *sitcom*- uri, seriale de televiziune axate pe comediile de situații, unde personajele și replicile se aliniază registrului familiar, cu aluzii obscene, cu întâmplări care se referă la fidelitate, potență, minciună, cu *intermezzo-uri* burlești.

Evul Mediu a cultivat cu ardoare grosolănia și efuzionismul lipsit de griji al comicului. Renașterea a 288
continuat această cultură a râsului, în forme dintre cele mai contradictorii, având însă un numitor comun, vitalismul și o încă neînsușită cultură a rușinii, a ceea ce se cuvine și ce nu în termenii care aveau să fie consacrați de educația clasicistă, apoi de Iluminism, când câștigă teren tot mai mult concepția elevată despre maniere, când burghezia în formare accede la cultura scrisă și adoptă preceptele spiritualiste ale Bisericii. Trupul devine din ce în ce mai detestat, mai ales sub influența moralei protestante, care cultiva o austeritate severă și considera plăcerea și distracția un păcat mai mare decât socotise catolicismul. Numai la finele secolului al XX-lea avea să se restaureze, în forme culturale diferite și cu filosofii diferite, libertatea de a considera corpul în naturalețea lui, ca în Renaștere.^ „Concepția renascentistă a râsului - scrie Mihail Bahtin - poate fi caracterizată *grosso modo* în felul următor: râsul are o profundă semnificație filosofică, fiind una din cele mai importante forme ale adevărului despre univers în ansamblul său, despre istorie, despre om; el

constituie un punct de vedere universal deosebit asupra lumii, pe care o privește printr-o altă prismă, dar deopotrivă de scrutător (sau chiar mai scrutător) ca și seriozitatea; de aceea râsul, ca și seriozitatea, poate să fie admis în marea literatură preocupată de probleme universale, mai mult - unele aspecte extrem de iportante ale lumii îi sunt accesibile în exclusivitate/[1]^ în acest punct nodal, al echivocului trupului, al seriozității care este inseparabilă de râs rezidă marea intuiție de cunoaștere a omului medieval și a celui renascentist. Cunoașterea intuitivă a ambivalenței lumii și a inseparabilității negativului și pozitivului ei, care pot oricând să treacă unul într-altul, pare că se potrivește foarte bine cu teoria pe care am schițat-o în primele două capitole, în care am încercat să unim conceptual cei doi poli ai realității.

Și acum, ca și atunci, oamenii de rând se amuză copios când vine vorba de părțile de jos ale trupului (iar când nu „vine“, de multe ori o aduc ei), de actul sexual, de procesele

289 și actele legate de digestie. Discutând despre psihologia trivialului am identificat doar o parte dintre sursele acestei plăceri, pe care o asociem în mare măsură cu plăcerea estetică. Explicațiile de care dispunem sunt satisfăcătoare numai pentru unele dintre aspectele proprii trivialului. Adevărul este că nu știm bine de ce se întâmplă așa, de ce în unele contexte trivialii nu râd și iau lucrurile cu naturalețe, iar în altele, aceleași cuvinte declanșează cascade spontane de râs. Desigur că unele acțiuni de persiflare, unele aluzii sau chiar numiri directe provoacă amuzament în baza unei convenții asimilate prin procesul de aculturație. în alte cazuri avem de-a face cu o subtilă trebuință sexuală care-și face simțită prezența. însă libidoul, în ciuda teoriei freudiene despre fazele dezvoltării eului, nu clarifică glumele centrate pe digestie.

Avem, desigur, dreptate să socotim că unele dintre aspectele sexualității sunt evaluate concomitent cu un grad de potențial pericol din partea celuilalt sex, anularea încordării făcând trecerea către normalitate, prin râs. Aceasta nu lămurește totul, e nevoie de studii specializate, de laborator (pentru că e de presupus că trebuie să fie vorba, ca și în cazul altor comportamente, de un fundament biochimic), combinate cu investigații de teren la diferite populații din varii culturi și din diverse medii, asupra acestui punct. Până când cunoașterea noastră va mai avansa, ne vom mulțumi să luăm cele afirmate mai sus ca pe un postulat.

Prin contrast, persoanele din elită sunt dispuse mai puțin să râdă când e vorba de șezut, organe genitale, coit, defecație etc. Dar manifestă interes pentru romanele și povestirile licențioase, cultivă vorba de duh cu țintă sexuală, sunt cumpărători ai revistelor sexy și pornografice gen „Hustler[11], „Pehthouse“ sau „Playboy[11], se arată amatori de *ukiyo-e* sau de *shunga,* stampe japoneze cu conținut pornografic, ori de corespondentul lor chinezesc sau coreean.

Rămăseserăm la sfârșitul Antichității, când reperezentațiile teatrale capătă un stil și o tematică prin 290 care ies din sfera exclusivă de interes a vulgului, îndreptându-se și către publicul ales. Din acest moment, cultura trivialului o apucă pe două căi. Una a continuării marșului prin piețe și pe străzi, alta a cabinetelor secrete, a alcovurilor, a cercurilor închise, altfel, comunicând între ele pe bune perioade de timp.

Câteva dintre formele așa-zicând literare ale culturii populare a trivialului s-au materializat, în Europa medievală și a Renașterii, în specii care au avut parte de glorie pe sute de ani. Nu este în intenția mea o tipologie a lor. Cee ce interesează aici este larga lor difuzare în rândul claselor de jos

și abundența elementelor triviale în textul scris sau în desfășurarea reprezentațiilor.

Farsele, spre exemplu - care fac parte, alături de *le sermon joyeux,* de monologul dramatic, de *soție* și de moralitate *(moralite),* din ceea ce Andre Tissier numește „teatru de divertisment sau satiric (numit și „profan“, „comic“ sau „amuzant“)“^ -, fie că erau intercalate într-un mister fie că erau reprezentate independent, „nu-și propuneau decât să facă să se râdă“J$ Temele lor, extrem de repetitive, cum rezultă și din comentariul lui Tissier dar și mai clar din parcurgerea antologiei, se rezumau la raporturile de autoritate (stăpân-valet, bărbat-femeie etc.), funcțiile naturale (a mânca și a bea, precum în *„Colin qui loue et depite Dieu“, „Le Retrăit', „Les Deux Gentilhommes et le Meuniet*[1]*,* *„Le Salvetier Galbain“* etc„ unde asistăm la un prânz sau la o cină; *„chieC* și *„pisseC,* precum în *„Le Retrăit*[1]*, „Le MeunieC, „ Jenin, fils de rieri‘,* *„Un amoureux"* etc.; actul sexual, fie evocat, ca în *„Le Gentilhomme etNaudet',* fie mimat în fața spectatorilor, ca în *„Le Galant fait le coup“,* ori *„Râuleț Ployart*[1]*);* malformațiile fizice și intelectuale, prostia, rătăcirile minții *(„Maître Mimin etudiant'),* guta și surditatea *(„Mimin le goutteux"),* impotența sexuală datorată vârstei („Le *Ramoneur des cheminees“, „Les Femmes qui font refondre leur man's"),* viclenia folosită pentru a obține ce nu ai sau ce ți se interzice.^ jnțr.o aită antologie de farse, Bernard

Faivre insistă, mai ales în primul volum, asupra războiului dintre cele două sexe ca subiect.^

Marile spectacole erau ' organizate în cadrul sărbătorilor religioase, ale calendarului liturgic, în programul acelora în care era celebrat patronul unui oraș (în timpul Carnavalului nu numai fiecare oraș dar fiecare cartier avea sfântul său protector), iar reprezentațiile aveau loc cel mai adesea în aer

liber, în piața publică, în piața de zarzavaturi și de alte produse, în spațiile rezervate iarmaroacelor, la răspântii,și mai rar în clădiri sau locuri acoperite (coridoare, săli ale unor colegii sau ale unor castele etc.). Textele farselor erau scrise de bărbați și erau interpretate de bărbați. Ca și în teatrul comic grec sau în cel roman, nu avem de-a face cu reprezentații ale unor texte folclorice. Sunt creații ale celor care cunoșteau psihologia publicului și nu făceau altceva decât să vină în întâmpinarea gustului acestuia. Care, probabil, era și gustul autorilor.

Aceasta era literatura care găsea cel mai mare ecou la mase: licențioasă, scatologică, trivială. Un gen foarte prizat a fost acela al *fabliaux-urilor,* povești în versuri destinate să stârnească râsul. Ceva mai elaborate decât farsele, grosolănia lor este doar mai inteligent pusă în scenă, referirile la organele sexuale fiind moneda de schimb comună,ca și situațiile care au în vedere încurcăturile amoroase ale lumii de jos. Foarte adesea sunt și o modalitate de defulare din partea celor care le scriu, femeile și clericii făcând constant figură de personaje în *fabliaux.* Aceste texte, după cum se exprimă Howard Bloch într-un studiu care însoțește o culegere de gen, „dețin cheia obiceiurilor oamenilor din Evul Mediu, a felului în care bărbații și femeile munceau, călătoreau, mâncau (ce meniu anume), se spălau, dormeau, făceau dragoste (în ce poziții), cum își făceau nevoile, cum se ștergeau la fund, cum se îmbrăcau, cum se coafau, cum se machiau. Ele formează, practic, un catalog nu numai al «artelor și meseriilor» Franței medievale, dar și al păturilor sociale: clerici și mireni, țărani și orășeni, nobili, burghezi și oameni de 292 jos."25 Cu toate acestea, nimic mai nepotrivit pentru *fabliaux* decât cuvântul realism.26

Creația acestor texte și reprezentațiile cu ele se întâmplau în paralel cu dezvoltarea stilului înalt,

cu **Cântecul lui Roland,** cu romanele lui Chretien de Troyes, cu trubadurii, truverii și minesangerii, cu poezia lui Guido Cavalcanti și a lui Dante, cu romanele lui Wolfram von Eschenbach și lirica lui Walter von der Vogelweide, cu Marie de France, Christine de Pisan și cu Langland, apoi cu Ariosto, Tasso, Montaigne și cu poeții Pleiadelor.

Am arătat că misterele erau scrise în limbaj argotic în unele cazuri, am văzut și că ele intercalau o farsă de cele mai multe ori. Acest mod al râsului are rădăcini în tradițiile Antichității, este asociat credinței și chiar iubirii de Dumnezeu de către unii teologi sau pur și simplu se amestecă lucrurile, pentru că nu se fixaseră înc? granițele între ceea ce este azi privit ca sacralitate și ceea ce însemna sacralitatea în epocile vechi. Am abordat tentația de a lua în deriziune sacrul într-un capitol special. Dar chestiunea nu e nici pe departe epuizată, pentru că trivializarea sacrului a îmbrăcat forme care țineau îndeaproape de modalitățile efective de structurare a practicilor de venerație și a formalizării lor în norme și în texte.

Cum apreciază Mihail Bahtin, „în cursul dezvoltării ei ulterioare, literatura latină comică crează dublete parodice la absolut toate monumentele religiei și ale cultului bisericesc. Mă refer la așa-numita *parodia sacra,* unul dintre fenomenele cele mai originale ale literaturii medievale, care nici astăzi n-a fost elucidat pe deplin. Posedăm destul de numeroase liturghii parodice - «Liturghia bețivilor», «Liturghia jucătorilor» etc. - parodii la citirea **Evangheliei,** la rugăciuni, inclusiv la cele sacrosancte («Tatăl nostru», «Ave Maria»), la litanii, imnuri bisericești, psalmi, ne-au parvenit travestiuri la diverse aforisme din **Evanghelii** etc. S-au scris, de asemenea, parodii de **Testamente** («Testamentul porcului», «Testamentul măgarului»), de epitafuri; de hotărâri ale conciliilor ecumenice. Această

293 literatură, neînchipuit de vastă, purta în întregime amprenta tradiției și era oarecum tolerată de Biserică. Parte din ea era scrisă și ființa sub egida «râsului pascal» sau a «râsului de Crăciun», iar o altă parte, ca liturghiile și rugăciunile parodice, direct legată de «sărbătoarea nebunilor», se interpreta, probabil, în cursul acesteia."27 într-adevăr, nu avem încă un răspuns la această problemă. Sau poate că ar trebui pornit de la o maximă a lui Victor Hugo: „în prezența infinitului totul e mic și comic".28

Se poate observa că mentalitatea spectacolului trivial, a distracției pe care clasele cultivate o numesc „ieftină", că interesul pentru bufonade și bastonade, pentru scenele în care se trag picioare în fund și istoriile cu încornorați, n-a dispărut. în pofida progresului societății și a diversificării mijloacelor de a produce plăcere estetică, între care realitatea virtuală explorată de anumite programe de computer, asigurând utilizatorilor iluzia aproape palpabilă a trăirii cu adevărat în povestea pe care de fapt o urmăresc în labirintul euristic al unui *software* special creat, toate aceste practici nu s-au tocit, tehnicile și subiectele s-au perpetuat până azi. Multe emisiuni de televiziune au forma acestor *faceties, soties, farces* sau *fabliaux.* Teatrul de păpuși perpetuează o schemă care are origini vechi și nu pare că dă semne de oboseală. Nu știm pentru cât timp încă, dar milioane de copii din lumea întreagă mai pot fi fascinați de jocul marionetelor. Nici oamenii mari nu rezistă, cel mai adesea, la o poveste. Episodul ultim din gloria teatrului de sorginte trivială - care a trecut, în secolul al XIX-lea și în prima parte a secolului al XX-lea prin teatrul de bulevard și vodevil, ce au avut reprezentați de marcă, printre care Eugene Scribe, Eugene Labiche, Georges Feydeau, Tristan Bernard, Flers și Caillavet, Sacha Guitry, Louis Verneuil, Marcel Achard - a fost, fără

discuție, epoca *grand guignol,* cea care, în planul literaturii culte, i-a adus celebritatea lui Alfred Jarry.

Spectacolul *guignol* s-a născut ca un teatru de marionete în sudul Franței (regiunea Dauphine) către finele 294 secolului al XVIII-lea. Personajele reprezentau modele negative de țărani și târgoveți din regiune, aglutinând trăsături caricaturale care să întruchipeze tipuri, ca în *atellanae* sau în *commedia dell'arte.* Moda a ajuns la Paris, unde mai multe cabarete au primit numele de *„Guignol",* reprezentațiile pe care le dădeau având însă mai curând un caracter melodramatic dar și mai bine fiind agrementate cu scene de groază, cu crime, răpiri și sinuciderii^ Pentru cei care au studiat fenomenul, *„guignol* e o referință care pune în încurcătură. *Grand Guignol* nu este nici un teatru de marionete, nici un teatru pentru copii. Dimpotrivă, are reputația de a provoca și spaima și râsul".3® Mergeau la *Grand Guignol* „cei care aveau nevoie de emoții tari, așa cum mergem la *Folies-Bergeres* dacă vrem să vedem coapse frumoase".31

Nu este rostul acestor rânduri să consemneze o istorie a lieraturii triviale sau a părții de literatură care s-a adresat vulgului. Exemplele abordate au numai rolul de a ilustra faptul că formele literare și mentalitățile pot trece unele în altele, că pozitivul și negativul sunt, în ceea ce privește arta și literatura, termeni cu valoare relativă, uneori interșanj abili. Oricând se poate petrece o schimbare de semn,ori prin respingerea de către public a unui gen sau a unui stil care la un noment dat a fost foarte apreciat, ori prin mutațiile care se produc în interiorul genurilor și speciilor, în universul operei, care fac să gliseze un tipar aparent bine fixat în contrariul său. Cum a fost cazul trivializării prin parodiere a textelor religioase.

3. Partea ascunsă a literaturii culte

Alunecările și transformările se petrec și la un alt nivel. Scriitorii cu talent și cu renume au adoptat ei înșiși teme și subiecte ale trivialului. Nu vorbim aici de intruziunea lumii triviale și a limbajului în opere care au urmărit, prin aceasta, să obțină verosimilitate, să redea

295 medii și personaje, precum în romanul picaresc și în operele aflate în succesiunea lui. Tom Jones, eroul lui Fielding, se amestecă printre lume de tot felul - hoți, prostituate, tâlhari, călători de la hanuri. - în parcursul său aventuros, dar referința rămâne lumea micilor nobili de țară, din care Tom pleacă și la care revine, după schemele vechi ale romanului grec. Moll Flanders, eroina lui Daniel Defoe, e o prostituată, dar scriitorul nu-și îngăduie obscenitățile pe care le-ar presupune, la urma urmei, zugrăvirea exactă a mediului. Cât despre Manon Lescaut, e o poveste ce pare mai degrabă castă.

Ne vom ocupă, pe scurt, în cele ce urmează, de scriitori care au creat pentru mase, ca și pentru publicul elevat, o literatură de rafinată obscenitate, care au atins subiecte triviale dar au făcut-o cu mijloacele și cu tehnicile poeziei cu formă fixă, ale romanului și ale povestirii scrise după regulile artei.

Nu invocăm, așadar, scriitorii care au introdus pasaje triviale în opera lor, sau care ating trivialul prin câte o aluzie, nu mă refer la Aristofan, care își permite nenumărate licențe în **Lysistrata** și în **Adunarea femeilor,** la Sappho, care prin faptul că dedică versuri iubirii lesbice nu e deloc licențioasă, sau la Ovidiu și la **Ars *amandi*** ori la ***Metamorfoze,*** la Marguerite de Navarre, al cărei ***Heptamâron*** mi se pare o carte aproape pudică din pespectiva nu numai a timpului extrem de

liberal în care se face lectura, dar chiar a propriei epoci, cu bogata ei cultură trivială și erotică, sau la Honore de Balzac, ale cărui **Contes drâlatiques** sunt consemnate numai în inerția unei convenții nerevizuite la capitolului literatură licențioasă. în virtutea practicii de a reconsidera unii dintre autorii indexați ca licențioși, Etiemble îl scoate, de exemplu, pe Crebillon fils, dintre aceștia.33 Vom face apel, prin urmare, la texte aparținând integral registrului trivial ca tematică și ca subiect. Nu și din punct de vedere prozodic; în această privință ele se disting în mod absolut de stângăciile genurilor mai înainte amintite și de simplitatea textelor 296 folclorice, caracterizându-se, dimpotrivă, prin perfecțiunea formei și prin apartenența la regulile textuale ale marii literaturi.

Trivialul, sub forma vocabulelor obscene sau din registrul popular ori a aluziilor groase la practicile sexuale fie normale fie aberante sau, și mai des, a descrierii acestora, își face loc în literatură chiar de la începuturi. Dar abia la poeții Romei se observă, probabil, primele poeme integral obscene din literatura europeană. luvenal și Marțial sunt, desigur, campionii acestor desfrâuri imaginative și verbale.^ Satirele și epigramele lor criticau moravuri și obiceiuri neconforme cu morala oficială, dar nu o dată combăteau și cu apucături de care se râde numai în cerc restrâns și nu în piața publică. Ei nu se rezumau doar la amorul practicat în cadrul heterosexual și în poziția considerată firească. luvenal (îl citez după o traducere în franceză, întrucât nu dispun de textul latin și, în afară de asta, mi se pare mai accesibil așa, fără să fie nevoie să recurg la traducere) : *„Les destins regissent Ies hommes; le sort influe sur ces parties/ Que recouvre la toge. Si ton etoile pălit,/ A rien ne te serviră la taille demesure d’un long nerf,/ Quand meme Virron, la levre ecumante, tout nu/ T’apercevrait...“lS* Este vorba aici de practici homosexuale. Ca și în epigramele lui Marțial: *„Que*

tu t’epile le sein, les jambes, les bras,/ Que ta mentule tondue soit entouree de poils ras/ Tu te soigne ainsi, Labienus, qui Tignore? pour ta belle/Pour qui, Labienus, soignes-tu done ton cui, que tu epiles?“. Tot el îi adresează aceste reproșuri soției sale: *„Tu me refuses de pediquer: Cornelia le laissait faire ă Gracchus,/ Julie* T *Pompee, Portia te le permettrait, Brutus,/ Avant que 1’echanson dardanien ne versat le vin?/ Dans les coupes, Junon servait de Ganymede â Jupiter.*[11] ^

Poeții latini manifestau același interes pentru obscenități ca și masele, doar că expresia obscenului era elevată, fiind turnată în versuri impecabile stilistic. Se poate observa din aceste exemple că mitologia care se servește de obicei elevilor și studenților, ca și publicului larg, precum și

297 istoria unor nume mari din Antichitate sunt cenzurate sever.

Trecuse mai bine de un secol și jumătate de la sonetele lui Petrarca. Sonetul englez își desăvârșea forma prin Lord Henry Howard și Earl of Surrey, Ronsard meșterea și el la finețea sonetului francez când Pietro Aretino își scria **Sonetele luxurioase,** în chip de ilustrație la gravurile erotice ale lui Giulio Romano și Marcantonio Raimondi. Vocabularul lor nu e deosebit de acela al măscărilor rostite în piața publică, de cel pe care-1 întâlnim în părțile obscene ale misterelor și *fabliaux-urilor,* dar are imprimată noblețea ritmului și arborează haina strofei: *„«Fottiamci, anima mia, fottiamci presto,/ Poi che tutti per fotter nati siamo;/ E se tu ii cazzo adori, io la potta amo:/ E saria il mondo un cazzo senza questo;// E se* post mortem *fotter fuss’onesto,/ direi: - Tanto fottiam, che ci moriamo:/ Per fotter poi de Ia Eva et Adamo,/ Che trovato il morir sf disonesto»;// «Veramente gli e ver, che s’i furfanti/ Non*

mangiavan quel porno traditore,/ Io so, che sfoivano gli amanti;//Ma lasciamo ir le ciancie, e in sino al core/Ficcami il cazzo, e fă ch'ivi si schianti/L'anima che'n su '1 cazzo or nasce or muore;//E s'e possibil, fore/Non mi tener la potta i coglioni,/ D'ognipiacer fottuto testimoni»". Fotter, cazzo, potta, coglioni; nimic, iată, din eufemismele care fac tolerabilă rostirea părților așa-zise rușinoase de către persoanele cultivate.

Veșmântul sonetului i-a ispitit și pe alți autori. Claude Le Petit, un tânăr avocat francez, scria, la 1662, una dintre paginile memorabile ale literaturii licențioase, ***Le Bordel des Muses ou les Neuf pucelles putains,*** operă pe care Jean- Jacque Pauvert, cu autoritatea lui, o găsește „de o vioiciune și de un talent fără egal".37 Le Petit este într-adevăr alert, inteligent, remarcabil ca poet. Să vedem *„Sonnet futatif",* prima poezie din ***Bordel des Muses:*** *„Foutre du cui, foutre du con,/ Foutre du Ciel et de la Terre,/ Foutre du diable et du tonnere./ Et du Louvre et de Montfaucon.// Foutre du temple et du balcon,/ Foutre de la paix et de la guerre,/* 298 *Foutre du feu, foutre du verve,/ Foutre de 1'eau et de 1'Helicon.// Foutre des valets et des maistres,/ Foutre des moines et des prestres,/ Foutre du foutre et du fouteur.// Foutre de tout le monde ansemble,/ Foutre du Livre et du Lecteur,/Foutre du sonnet, que t'en semble."*

Am ales nu întâmplător acest sonet al lui Le Petit, deși în cărticica lui figurează multe poezii scrie mai elaborat, cu atenție mare pentru prozodia clasică. Este de comparat figura lui repetitivă cu aceea din fragmentul din ***De PEscuiruel,*** reprodus ceva mai înainte, pentru a se vedea, pe de-o parte, că nici textierilor de farse și *fabliaux* nu le erau străine preocupările pentru elementele de retorică a poeziei, pe de alta, că în cazul scriitorilor supuși canoanelor artistice înalte ceea ce ar fi putut să fie o disjuncție între conținut și formă, potrivit unei concepții preluate de la Aristotel, se vădește o abilă

și sprințară punere în lumină a conținutului indecent prin forma elevată. Aceasta ne face să ne întrebăm dacă nu cumva Stagiritul va fi greșit? Desigur că nu, și aici se arată din plin congruența remarcabilă a esteticului, care face ca între teme și stiluri să funcționeze „afinități" mai presus de convenția socială a unui moment istoric sau altul. Asocierea unui conținut socotit urât cu o formă perfectă se înscrie în echibrul aflat mereu în balans dintre frumos și urât, în trecerea sensului poetic și spre polul pozitiv și spre cel negativ, trăgându-și energia din permanentele schimbări de semn._

în altă ordine de idei, atrage atenția la cei mai mulți dintre poeții și autorii de romane licențioase - nu numai ai Franței, pe care îi cităm în aceste pagini mai copios, dar și ai Angliei, Germaniei, Spaniei, Italiei - apelul la nume și la subiecte mitologice, referințele din Antichitatea greacă și latină. Este ceea ce deosebește erotismul și obscenitățile pentru vulg de acelea pentru oamenii instruiți. Dacă primele sunt mai ales vioaie și amuzante, pline de viață și de un farmec frust, primitiv, în cel de-al doilea caz, cultura, fastul citării, protocolul retoric, versificația pretențioasă

299 transformă amuzamentul în rafinament, exuberanța în visare, cum vom vedea imediat. Plăcerea textului e mai accentuată în această literatură cultă a obscenității decât dincolo, în creația vulgară, unde transparența la semnificație e mai mare, de unde și impactul mai direct și reacția mai explozivă.

Poezia erotică include și creații mai complicate. Albert Glatigny este unul dintre virtuozii versificației care s-au ilustrat în subiecte frivole. Glatigny, autor al unor culegeri poetice serioase, apreciat de Anatole France și de Theodore de Banville, este un poet excelent mai ales prin licențele pe care le-a scris. Volumul

Joyeuses galantes et autres, apărut în 1866, este o veritabilă perlă a acestui gen și probabil că el constituie contribuția sa inconfundabilă la istoria literaturii. Unele poeme, precum *„Sous bois“* conțin motive primite prin intermediul studiilor clasice din timpul colegiului sau al lecturilor care în epocă mai erau încă de rigoare din scriitorii greci și latini, dar altele - *„L'idiote“, „Pour une acteuse“, „Pour une devote“ -* sunt afine cu creațiile lui Baudelaire, oprindu-se asupra unor subiecte ivite din noianul întâmplărilor zilnice receptate cu sensibilitate de poet, mergând însă mai departe cu libertățile de limbaj decât autorul ***Florilor răului.*** O poezie precum *„Au vieux que j'ai fait cocu“* se revendică de la tradiția farsei, puternică în literatura cultă și presărându-și influențele la o serie de mari autori. *„La branleuse*[11]*^ are* ceva trist și mișcător, în pofida limbajului deosebit de „crud“: *„ Je suis celle qui branle! Au detour des senders/ Oii raccrochent Ies bras aigus des eglantiers,/ Dans Ies bois amoureux de Meudon et de Sevres,/ Quand la pine et le coeur vont demander aux levres/Les baisers, fils du ciel qui charme nos ennuis,/Moi, j'attends Ies miches au passage. Je suis/Petite, j'ai douze ans, et mes doigts sont alertes./ (...)/ Comme des papillons mes doigts vont au hasard/ Des vits enamoures que le soleil releve...“*

încă mai elaborate, dovedind că obscenitățile se potrivesc nu numai versurilor scurte, în metru popular, ci și 300 versurilor de paisprezece silabe, sunt poeziile lui Paul Verlaine din ciclul ***Femmes^*** Una dintre ele se intitulează *„Pârtie caree“* (fiindcă este vorba de patru elemente) și este un elogiu închinat feselor și sânilor, *„qui courbez le vulgaire et sacrez vos initiesF: „Chute des reins, chute du reve enfantin d'etre sage,/ Fesses, trdne adore de 1'impudeur,/ Fesses, dont la blancheur divinise encor la rondeur,/ Triomphe de la chair mieux que celui par le visage!''* Poemul se încheie apoteotic cu versul: *„Gloire et louange ă vous, Seins tres saints,*

Fesses tres augustes!"

Unii scriitori s-au ilustrat exclusiv în genul licențios, unora nici măcar nu li se cunoaște numele, din cauza faptului că în anumite perioade a semna un poem injurios era similar cu a-și iscăli propria condamnare la închisoare sau trimiterea la eșafod. Alții, poeți mari, nu au rezistat tentației de a așterne pe hârtie și obscenități. Lista acestora este lungă. Dintr-o enumerare extrem de selectivă nu trebuie să lipsească Jean de la Fontaine, care a scris și fabule licențioae, pe lângă cele cunoscute de toată lumea, Alexis Piron, autorul unei faimoase ***OdeăPriape,*** din cauza căreia Ludovic al XVI-Iea s-a opus admiterii lui în Academia Franceză, Edmond Haraucourt, care a scris, în semn de omagiu parodic față de Victor Hugo, ***La Legende des sexes,*** Teophile Gautier, autor al unor ***Galant&ies po6tiques,*** Alfred de Musset, autor al unui ***Nouveau Pamasse satyrique du dix-neuvtâme sidcle,*** Arthur Rimbaud, care a scris ***Les Stupra,*** Mihai Eminescu, autor al unei poezii intitulate „Antropomorfism[11], ce pare pandantul negativ al liricii lui de dragoste, Geo Bogza, care a scris **Jurnal de sex** și **Poemul-invectivă,** sau Nichita Stănescu, ale cărui poezii scrise în limbajul trivialilor, în vremea juneții, îl trădează pe marele poet care avea să devină. Citez poezia „Ars poetica“: „Cuvântul moare în tăcere/ Se zbate înjunghiat de vis/ și vrea bacșiș și vrea durere,/ și-ntinde pumnul drept, deschis// Atâta aur pe icoane/ prea în zadar s-a spălăcit,/ căci găozarii cu plocoane/ abia acum au colăcit// Și-și geme-n sine universul/ beția stearpă de hașiș/ Mă doare surd,/ mă taie versul/ Cum simți nevoia să te pișі“.

Toată poezia în care tresaltă patimile cărnii a fost scrisă în paralel cu aceea care exaltă eroismul, virtuțile mari, dragostea castă. Blamată, izgonită din librării, dată focului, autorii ei au fost, la rândul lor, victime ale oprobriului și ale represiunii, au

suferit, au compărut în fața tribunalelor, au ispășit cu libertatea sau cu viața pentru crima de a fi comis versuri care lezau bunele maniere. Se putea înjura în piață, nu se putea transcrie injuria în picioare metrice. Oficialitățile, conformându-se parcă stupidei concepții a lui Platon, din „Republica[11], după care creațiile poetice socotite nepotrivite urma să fie interzise în statul ideal, au recurs la cele mai dure practici pentru a înăbuși pofta poeților de a scrie în dezacord cu morala oficială, dar potrivit cu impulsurile vieții. Această poezie a rezistat, interesul pentru ea s-a menținut. Poate fiindcă versul cunoscut al lui Mallarme, *„Helăsl, la chair est triste"',* exprimând patima arzătoare pentru viața întru spirit, se aplică în fomă inversată literaturii licențioase: *„Voilă! la chair est gaie".*

4. Un capitol al emanicipării moravurilor: romanul libertin

Mario Vargas Llosa spunea, într-un interviu acordat în 1997 lui Pablo E. Chacon pentru revista *„Pagina 12',* care apare la Buenos Aires,40 că „pornografia este erotismul celor săraci cu duhul și al celor săraci pur și simplu[14]. Se poate spune la fel de bine și că erotismul este pornografia intelectualilor și a celor cu dare de mână.

Erotismul și libertățile de limbaj transpuse în literatură și-au avut partea lor la festinul genurilor literare. Niciodată însă erotismul, cultivat ca atare pentru sine și pentru valorile lui, nu s-a bucurat de un interes atât de marcat ca în romanul libertin al secolelor al XVIII-lea și al XIX-lea. S-a întâmplat așa pentru că „în plină epocă a hegemoniei normative, concretizată în diverse arte poetice[44], cum observă Romul Munteanu, „singurul gen 302 care nu fusese codificat era proza".41 împrejurare care a favorizat în mare măsură eflorescenta

romanului, apariția multor titluri, un travaliu scriptic și ideatic al autorilor având consecințe în cantitatea de cărți scrise și tipărite în această perioadă.

Sarane Alexandrian, care a cercetat îndeaproape fenomenul, consacrându-se realizării mai multor studii de istorie literară și antologării unor autori care au zăcut multă vreme sub cheie în „Infernul" bibliotecilor, arată că romanul erotic, „are drept scop descrierea raporturilor sexuale în toate posibilitățile și în toată varietatea lor".^[1] După el, se pot repera două tipuri de astfel de romane. Primul constă în a relata „acțiunile cele mai indecente într- o manieră decentă, uzând de perifraze, de imagini sugestive, de toate artificiile retoricii“.43 Al doilea „istorisește aceleași acțiuni folosind cuvinte crude, ceea ce îi conferă o calitate brutală și vulgară.

în epocă, romanele din categoria erotismului sau a pornografiei, cum le numim după terminologia de ultimă oră a istoriei și criticii literare, dar pe care în continuare le vom desemna mai ales cu denominația tradițională, de romane licențioase sau libertine,pentru a marca destinul genului în epoca în care s-a consacrat și pentru le distinge de cele ale literaturii moderne sau contemporane dedicate aceleiași tematici, erau „cărți de raftul al doilea", pentru că se păstrau ascunse după primul rând de cărți, cele „serioase". Alexandrian, cum am arătat și în altă parte, observa că marile colecții de astfel de cărți aparțineau bibliofililor, amatorilor de curiozități și de rarități - în general avocați, medici, profesori sau actori, cu alte cuvinte persoane care, prin natura profesiei și a înclinațiilor, erau preocupate de cunoașterea naturii umane.

Este un punct de vedere pe care nu-1 putem respinge, atât că el se cuvine amendat. întâi pentru că tirajele acestor cărți, cum rezultă din chiar studiul lui Alexandrian, erau substanțiale, ceea ce

implica un mai mare număr de cumpărători și de cititori decât ar fi putut să asigure aceste

303 profesii liberale. în al doilea rând, aceștia au fost colecționarii, cei care le-au păstrat cu grijă, corespunzător pasiunii lor de a aduna, clasifica, păstra. Publicul celălalt - burghezii obișnuiți sau aristocrații, cei cu dare de mână - nu avea grijă în felul acesta de cărți și așa se face că numărul cel mai mare de exemplare s-a distrus pe parcursul lecturii, împrumuturilor, s-a degradat în timp sau a fost distrus, pierdut în diferite împrejurări, așa cum se întâmplă cu orice carte care circulă și nu este adăpostită cu grijă sacrosanctă într-o colecție sau în rafturile bine întreținute ale unei biblioteci.

Erotismul este pornografie prezentată într-o formulă sofisticată, corespunzătoare orizontului de așteptări și educației literare a cititorilor din elită. Indiferent de opiniile lui Mario Vargas Llosa, el însuși un scriitor care a introdus masiv erotismul în romanele sale, sau Sarane Alexandrian, nu putem crede că interesul unui intelectual autentic pentru un roman pornografic, indiferent în ce epocă va fi fost scris, merge mai departe de latura documentară, de inventar, de curiozitate. El va gusta însă pornografia cu stil, cu retorică, romanul erotic. După cum nici nu e de așteptat ca un public nedeținând coduri culturale cine știe ce complexe, neinstruit *(i.e.* cei „săraci“ sau „cei săraci cu duhul“, masa mare, vulgul) să manifeste aplecare și să fie satisfăcut de un text care în loc să meargă direct la act - cazul romanului pornografic propriu-zis -, fără introduceri „inutile[11], întârzie în lentori descriptive, se lansează în considerații filosofice cu privire la justificarea cutărei practici sexuale, cutărei posturi - cazul romanlui erotic. Deplasând puțin accentul în formularea de mai înainte în privința asemănărilor și deosebirilor dintre literatura erotică și cea pornografică putem spune

că se aseamănă în fond, dar diferă în formă.

Bineînțeles, complexitatea romanului libertin ne îngăduie să considerăm că în joc intră și alte dimensiuni, între care aceea a cunoașterii omului este într-adevăr importantă.46 Un asemenea motiv l-a determinat pe abatele Grăgoire, episcop de Blois, președinte al 304 Comitetului Instrucțiunii Publice sub Revoluția Franceză, să trimită o circulară tuturor comisarilor pentru a-i atenționa să prezerve exemplare din cărțile interzise pe care le confiscau „datorită unui merit al lor care le face prețioase: acela de a servi istoriei*[1].^?

Romanul libertin este produsul unei epoci ipocrite, care cultiva pudibonderia oficială în timp ce în realitate se deda în fel și chip la plăceri dintre cele mai scandaloase. Tot Alexandrian relatează, în baza unui temeinic studiu al documentelor timpului, al jurnalelor, corespondenței, sentințelor judecătorești, presei, că în 1863 juriul Salonului îi refuza lui Manet „Dejunul pe iarbă“ pentru motivul că îl găsea indecent, dar tocmai în aceeași perioadă Parisul forfotea de curtezane triumfătoare, ca Barucci, care a inventat *streep-tease-u* dezbrăcându-se la *„Maison doree*[11] în fața Prințului de Walles, în chip de scuze pentru că întârziase, sau ca Blanche de Montigny, care a făcut pariu că se va plimba pe un mare bulevard complet goală pe sub mantou și... a câștigat.

Unii autori erau acuzați de pornografie, temându-se să-și semneze cărțile, alții realizau venituri bune din scrieri clandestine pornografice. Dar beneficiul este mai cu seamă al editorilor, care-și asumau și ei riscuri enorme; o parte dintre autori se pare că nu pretindeau bani pentru prestația lor, iar despre alții nu se știe nimic, orice istorie a literaturii licențioase menționând în dreptul unor opere care au circulat cu succes: „Anonim[11]. Narațiunile de felul acesta au atras întotdeauna, iar piața literară oferea texte și pentru gusturi mai primitive și pentru gusturi mai rafinate. E de

remarcat însă că solida educație literară, clasică în general, a autorilor de romane făcea ca inclusiv asupra cărților libertine să se reverse bogăția de referințe culese din istorie și din mitologie. Să dăm doar exemplul lui Alfred de Musset, care, cu romanul licențios **Căutarea Messalinei,** făcea o ciudată literatură de inspirație istorică.

Una dintre cele mai acoperitoare definiții ale spiritului care a generat acest tip de roman este probabil

305 dată de Jacques Prevot. într-un studiu apărut într-o culegere dedicată subiectului, el socotește că libertinul trebuie înțeles ca un spirit contestatar și dubitativ, caracterizat prin voința de a nu se ține de cuvânt. Libertinul este cititorul lui Montaigne, cunoscător fin al celor vechi, sensibil la tulburările provocate de războaiele religioase, la schimbările aduse de marile descoperiri geografice și științifice. El nu se poate mulțumi cu lectura lui Aristotel sau cea tradițională a **Evangheliilor.**[2]^ Nu vom vedea, deci, în cele enunțate, o definiție a libertinismului ca atare ci a spiritului care l-a antrenat. Acest spirit s-a manifestat atât în saloanele literare ale timpului - între care acela al lui Ninon de Lendos a jucat un rol de prim rang - dar și în secretul redactării unor opere literare abundând în obscenități. Romanul libertin a fost în chip esențial unul al clandestinității și al frondei, al eliberării moravurilor și al dezlănțuirii celei mai aprinse imaginații erotice, mergând până la bestialitate și sadism, la crimă și uranism.

Se poate degaja o schemă a acestui tip de roman. O tânără, adeseori rămasă orfană și crescută de o rudă, de obicei o femeie, ajunge să cunoască cercuri depravate, să fie inițiată, treptat-treptat în arta desfrâului. Episodul inițierii în secretele arzătoare ale pasiunilor trupului se

petrece ori într-o mănăstire de maici, ori în casa unei familii de nobili, ori în vreun salon situat în inima Parisului, centru al tuturor viciilor, dacă nu cumva precocea fată le descoperă, mai întâi de una singură, pentru ca apoi să beneficieze de deslușirile docte, impregnate cu filosofic și cu detalii din ceea ce, la timpul respectiv, se reușise a se afla cu privire la fiziologie (iar acolo unde observațiile empirice nu erau suficiente, lucra imaginația creatoare a medicilor vremii) ale unor binevoitori, nu de puține ori chiar cei care se vor bucura de farmecele ei. Pe această tramă minimală, având adesea ca epilog așezarea tinerei la locul ei în societate printr-o căsătorie avantajoasă, bazată bineînțeles pe iubire, aveau loc scene de desfrâu, în care aproape nici una dintre 306 practicile sexuale - solitare, în cuplu sau în grup, cu obiecte sau cu animale - nu trecea neinventariată.

Intriga era agrementată la autorii cei mai stimabili cu mai lungi sau mai scurte digresiuni filosofice, etice, cu dezbateri în care ideile cele mai novatoare erau răsucite pe toate fețele în folosul justificării unei libertăți depline pentru individ, al eliberării sale de sub influența prejudecăților și al dobândirii celei mai mari fericiri prin traiul conform naturii și prin descătușarea simțurilor. în cele mai notabile romane libertine totul este permis pentru că tot ce ține de trup și de satisfacțiile individuale are argumentare în sentențe și judecăți *sui generis,* vizând încălcarea normelor existente.

Un pasaj dintr-un roman care a făcut epocă, **Tereza filozoafa,** atribuit lui Boyer d'Argens, furnizează amănunte semnificative despre problemele care frământau aceste spirite deprinse să găsească o întemeiere rațională pentru tot ceea ce întreprindeau, fie în bine, fie în rău, să cunoască mai mult despre ce urmau să săvârșească decât simpla idee că simțurile trebuie satisfăcute. Un personaj important al cărții, nu întâmplător o fată

bisericească, un juisor înrăit, protagonist al mai multor scene „fierbinți[1]*, își expune ideile morale: „în acord cu religia creștină, trebuie să tindem către perfecțiune. Castitatea este, cică, preferabilă căsătoriei: de unde deducem că perfecțiunea propovăduită de creștinism vizează distrugerea spiței omenești. Dacă predicile ar avea vreun efect, în șaizeci sau optzeci de ani omenirea ar fi nimicită. Poate o asemenea religie veni de la Dumnezeu? Există oare ceva mai absurd decât să te rogi la Dumnezeu prin mijlocirea preoților, a călugărilor sau a, altor intermediari? îl judecăm pe Dumnezeu aidoma unui simplu rege? Câtă nebunie să credem că Dumnezeu a făcut să ne naștem doar ca să acționăm contra naturii și să fim nefericiți; cerându-ne să renunțăm la tot ceea ce ne-ar satisface simțurile și dorințele pe care ni le-a dăruit! Ce-ar fi putut face mai mult un tiran pornit să ne persecute, din clipa nașterii până la moarte? **^"

Concluzia e clară: toate plăcerile trupului sunt bune și sunt îngăduite tocmai pentru că Dumnezeu există.

Figura cea mai importantă a romanului libertin este Marchizul de Sade. Povestirile și romanele sale, debordând de fantezie, sunt străbătute de cele mai neașteptate forme de delir sexual, sfârșind nu odată în sadism și în crime sexuale. Sade pare a coborî către bolgii ale răului niciodată explorate până la el. După o opinie a lui Pierre Klossowski, el însuși un scriitor „libertin[41] al secolului al XX-lea, perseverența lui de o viață în a nu studia decât formele perverse ale naturii umane dovedește că pentru el un singur lucru avea importanță: necesitatea de a-i reda omului tot răul de care el este în stare. Sade este, din punctul de vedere al opticii actuale, un moralist. Unul care, poate fără voia lui, merge către a denunța

nebănuitele atrocități de care ființa umană este capabil?. El scrie romane cu teză, ca majoritatea marilor libertini, de altfel, predicând o doctrină în contra curentului acceptat, acela de a miza pe valorile virtuții. Virtutea nu aduce nici o fericire eroilor săi. Două titluri sunt elocvente: **Năpăstuiții virtuții** ***(Les infortunăs de la vertii)*** și **Justine sau nenorocirile virtuții** ***(Justine ou Ies Malheurs de la vertu).*** Dedicația pe care o redactează pe frontispiciul celui de-al doilea roman are rolul unui program estetic și moral.50 în cuvintele ei se află un crez care are o importanță capitală pentru înțelegerea operei sale, mai exact a intențiilor acesteia, pentru că imaginația debordantă a marchizului pare adesea că nu mai are de-a face cu ceea ce dorise inițial, unele idei pe care le susține fiind complicate sofisme născute din febrilitatea unei minți aflate într-o zonă în care hotarul dintre normal și patologic este imposibil să fie delimitat: „Planul acestui roman (un roman altfel decât celelalte), este fără îndoială nou; ascendentul Virtuții asupra Viciului, răsplata binelui, pedepsirea răului, iată cursul obișnuit al operelor de acest fel; n-ar trebui, oare, să schimbăm toate acestea? A arăta viciul triumfând peste tot, iar virtutea victimă a propriilor sacrificii, a prezenta o nefericită rătăcind dintr-o nenorocire într-alta; a face jocul 308 demenței; a atinge culmile loviturilor celor mai barbare și mai monstruoase; a zăpăci cu sofismele cele mai îndrăznețe și mai înșelătoare (...) în scopul de a obține din toate acestea una dintre cele mai sublime lecții de morală pe care omul încă n-a primit-o; ar fi - să cădem de acord! - un drum prea puțin străbătut până în prezent".

Chiar dacă ceea ce spune Sade în aceste rânduri are turnura unui joc, geniul lui sesizase problema cardinală a oricărei arte și a oricărei realități: putința de a transfera pozitivul în negativ și invers, capacitatea de a gândi paradoxal, dar în

acord cu legi subtile ale universului și ale psihicului, și de a ajunge la poziții care simultan se determină reciproc și se exclud reciproc.

Sade este un filosof al răului și al urâtului, lumea lui este situată undeva unde trivialul își pierde sensul. Pentru că este un amoral, iar trivialul ține de concepții etice care măcar pentru o perioadă de timp și măcar pentru anumite persoane separă binele și răul, se sprijină pe o relație dihotomică. Există, în **Filosofia în budoar,** după cum remarcă Romul Munteanu, care i-a dedicat o atenție singulară în critica românească lui Sade, „o religie inversă, motivată de libertatea nemărginită a ființei umane în toate raporturile individului cu statul, biserica, familia, relațiile dintre sexe, rude, ca și dintre părinți și copii. în numele acestei axiologii negative, orice enunț valorizant capătă o altă semnificație".

I se atribuie pe drept cuvânt marchizului o imaginație care depășește limitele. Numai dacă analizăm romanul ***Les 120 joumâes de Sodome*** și e proba unui *nec plus ultra* în materie de fantasme și de sexualitate deviantă. Un istoric al sexualității, în Europa ocidentală, Jacques Sole, nota însă că în perioada Renașterii și a Iluminismului, la Paris și în Franța, în Italia, în Germania, Rusia se petreceau o sumedenie de grozăvii orgiastice, a căror amintire s-a păstrat pe diferite căi, fie în memorii, fie în rapoarte ale poliției. Sole informează, de pildă, că în prima parte a secolului al XVII-a clasele privilegiate ale Franței excelau

309 în legături incestuoase sau alte tipuri de dezordine sexuală. Casa Ducelui de Rohan era reputată pentru orgiile care se petreceau acolo, iar despre fiica lui Sully se spune că se lăsa biciuită cu lume de față după care era posedată de mai mulți bărbați.^

Ca și în cazul poeților, istoria literară â

l'usage du Dauphin are a descurca poziția unor romancieri care fac mândria programelor școlare, sunt obiectul aplicațiilor criticilor prin operele aparținând registrului canonic sau canonizabil dar au lăsat nu puține romane licențioase, redactate într-o admirabilă retorică anexată cuvintelor joase sau situațiilor triviale. Denis Diderot, cu ***Leș bijoux indiscrdtes,*** Andre Gide, cu ***Et nune manet in te,*** Edmond de Goncourt, cu ***La Fille Elisa,*** Raymond Queneau, autor, sub pseudonimul Sally Mara, al unui ***Journal intime*** și al unei cărți intitulate On ***est toujours trop bon avec les femmes,*** Roger Boussinot, sobrul și respectabilul autor al unei faimoase enciclopedii de cinema, care a semnat cu pseudonimul Roger Mijema romanul ***Les doigts,*** Louis Aragon, cu ***Le con d'Irdne,*** sau Fernando Arrabal și culegerea lui ***Thdâtre panique.***

Proza libertină, care s-a prelungit dincolo de epoca istorică a libertinismului, are clasicii ei, în ultimul timp intrați în atenția cercetătorilor interesați de *curiosa* și deschiși ideii că o istorie literară este incompletă fără aceștia. Transcriem doar câteva nume: Petrus Borel, Andrea de Nerciat, Contele de Mirabeau, Crebillon fils, Casanova, John Cleland, Brantome, Vivant-Denon, Saint-Evremond, Barbey D'Aurevilly, James G. Bertram, Charles Algernon Swinburne, Edward Sellon, William S. Potter Guillaume Apollinaire.

Romanul libertin a continuat o tradiție și a deschis niște drumuri. Romanul erotic de azi este rezultatul acestui efort de înnoire și de extindere a materiei literare și stilistice. Cărțile lui Jean Genet, Pauline Reage, Pierre Mac Orlan, Marcel Juhandeau, Anais Nin, Emmanuelle Arsan, Jeff Koons se află în descendența tehnicilor și, până la urmă, a universului imaginar creat de acesta.

Literatura, în întregimea ei, a fost influențată de suflul romanului libertin. Fără a vorbi despre

ecourile pe care le- a avut în rândurile suprarealiștilor, ei înșiși seduși de jocul fantasmelor sexuale, creatori ei înșiși, precum Andre Breton sau Isidore Isou, de romane erotice, primul cu **Nadja,** al doilea cu **La *belle Roumaine.*** James Joyce, Boris Vian, Henry Miller, Colette, Vladimir Nabokov, Marguerite Durras, Mario Vargas Llosa sunt scriitorii din linia superioară a literaturii, scriitori pentru elite, care au fructificat cel mai cu folos trucurile forjate de libertini și transmise în diferite chipuri până la redescoperirea lor, care a început abia de vreun deceniu. în primul rând, prin caracteristici preluate de la epocă la epocă în proza și în versurile care au izbutit să treacă pe sub furcile caudine ale oscilațiilor și capriciilor gustului public, printre piedicile și vexațiile din partea autorităților atente cu ce e nepotrivit din punct de vedere educativ dinspre domeniul esteticului. Trecând subtil, secret, subteran în textura cărților mari, trivialul s-a convertit în artă. Importante au fost și influențele pe care modul de a privi cruzimea vieții le-a răsfrânt asupra naturalismului. Poate că **Gdrminie Lacerteux,** de Frații Goncourt, și **Nana,** de Emile Zola n-ar fi fost posibile fără episodul libertin al istoriei literaturii.

Astăzi se poate observa că unele opere literare apărute în țări și în limbi mai de curând intrate în arena schimburilor culturale par a juca rolul emancipator pe care la vremea sa l-a îndeplinit romanul libertin. Scriitori din Africa neagră, cea subsahariană sau din Caraibe rup tăcerea care a învăluit tradițional în spațiul lor referirile literare la problemele sexuale, făcând din erotism și din tușele pornografice ca și din întrebuințarea unui limbaj crud o modalitate de afirmare a identității etnice sau sexuale, de subversiune politică, de găsire a unor noi coduri morale, de eliberare de sub etichetele atașate de istoria colonială. Printre acești autori, cu nume deja în lumea cărții, se

numără camerunezele Werewere Liking ***(Tu seras de jaspe et du corail),*** Calixthe Beyala ***(C'estle solell quim'a brOlde,***

311

Tu t'appelleras Tanga, Maman a un amant), zairezii Sony Labou Tansi ***(L'tâtat honieux, Les septes solitudes de Lorsa Lopez)*** și Henri Lopes **(Le *Pleurer-lire, Sur l'autre rive),*** antilezii Raphael Confiant **(La Vie *et demie),*** Maryse Conde ***(Desirada)*** și Gisele Pineau ***(Chair-Pimenț)*** malianul Yambo Ouologuem **(Le *devoir de violence).***

5. Genul proxim al trivialului - literatura de consum

în nici un alt domeniu al literaturii trivialul nu are o extensie atât de mare și de pașnică așa cum se întâmplă în literatura de consum. Aceasta este expresia frumosului în proporții de masă, a patentelor stilistice verificate de marea literatură și adaptate pentru gustul și înțelesul celor mulți. Am arătat, în Capitolul al IlI-lea, că în spațiul german studiul acestei literaturi este extrem de avansat, că știința literaturii și-a asumat sarcina uneori anevoioasă de a-i releva specificul, mecanismele, psihologia, structurile, tipologia. Cercetarea și mediile universitare au adoptat și o terminologie particulară: *Trivialliteratur, Trivialroman, Trivialelyrik.* Aceste noțiuni acoperă pe de-o parte, nivelul publicului, care este deosebit de cel al elitelor (dar, în același timp, cum vom vedea, nu este nici cel al persoanelor fără instrucție), pe de alta indică o situare a structurilor, universului, retoricii acestei literaturi sub nivelul literaturii canonice^ și¸ nu în ultimul rând, trimite la enorma lui răspândire și popularitate.

5.1Conceptul

Din păcate, critica și cercetarea literară de la noi nu acordă, practic, atenție acestui fenomen, considerându-1 minor sau de-a dreptul lipsit de importanță - dacă nu chiar inacceptabil - în raport cu etaloanele estetice și de gust ale unui public foarte bine instruit (fatalamente, însă, restrâns 312 ca număr). Desigur că este minor dacă ne gândim la operele care dau strălucire istoriei litaraturii și la standardul estetic al acestora. Gradul de interes pe care-1 suscită în rândul cititorilor obligă la reconsiderarea atitudinii de respingere ca obiect de studiu.^

Cei care se îndeletnicesc cu studiul literaturii în arealul lingvistic german socotesc - din motive pe care le vom discuta în detaliu în cele ce urmează - *Trivialliteratur* un obiect natural de studiu al esteticii, istoriei și teoriei literaturii și al literaturii comparate. Dacă am discutat despre avatarurile cuvântului „trivial" ca atare, este cazul să menționez și faptul că nici pentru filologia și cercetarea literară germane lucrurile nu sunt scutite de ambiguități. Există destule controverse asupra terminologiei adecvate pentru acest tip de literatură. Diferiți autori propun, fiecare, sintagme care să îl denumească în mod mulțumitor: *populare Lesestoffe^, masenhaft verbreitete Literaturi, Massenliteraturi, Unterhaltungs-literatur-i, Schema- Literatui^O* etc. Critica britanică și americană folosește termenul *popular novei,* înțelegând prin aceasta romanele care sunt apreciate de un număr foarte mare de cititori, dar a căror încărcătură estetică lasă mult de dorit, motiv pentru care lasă de-o parte studiul acestei categorii.

Adevărul este că fiecare dintre aceste propuneri terminologice accentuează unele sau altele dintre caracteristicile numitei categorii - adresabilitatea populară, marea răspândire, de

masă, divertismentul, nivelul estetic - pentru care, iată, nu s-a găsit denumirea complet acoperitoare. Ceea ce semnifică polimorfismul fenomenului.

Apar și aspecte pe care teoreticienii occindentali nu le-au putut avea în vedere. Marian Popa transcrie în partea intruductivă a capitolului la care am făcut referire, cel privitor la literatura de consum, o observație interesantă din perspectiva a ceea ce urmează: „Opțiunea folosirii termenului în literatura socializată (e vorba de literatura în comunism - n.m., R.V.) poate ridica obiecții; utilitatea lui

313 devine evidentă, dacă se execută câteva
precizări. Spre deosebire de Vest, estul sovietizat
dispune de două tipuri de lieratură de consum -
unul coincident celui vestic, a cărui pondere crește
continuu, și altul propriu, determinat de serviciile
de propagandă ale guvernării, numit cândva,
«comandă socială». De aici o altă diferență în
raport cu Vestul: inadecvarea cererii și ofertei.
Există o literatură de consum cerută și una dată;
cea cerută de cititori e insuficient dată, iar cea
politică, dată, nu este cerută[11].^

Dacă privim lucrurile dintr-o perspectivă obiectivă, literatura de consum, cum o vom numi de aici înainte, nu poate fi situată în afara esteticului. Ocupă o zonă inferioară a ierarhiei (unii o situează chiar în afara acesteia, numind-o subliteratură), dar se află în interiorul tuturor legilor cărora li se supun creația și receptarea operelor de artă.

Se consideră că literatura de consum se încadrează, în linii mari, din punct de vedere estetic, în conceptul de kitsch. Discuția despre justificarea menținerii în afara esteticului a fenomenului kitsch este purtată în cadrul celei mai largi despre categoriile esteticului. Pentru simplificarea demersului care urmărește configurația și ipostazierile literaturii de consum

este inevitabil să raportăm discursul la limitele încetățenite ale concepțiilor despre estetic. Adoptând această metodă nu vom contrazice decât aparent concepția expusă în paginile de până acum. Epistemologic, toate conceptele estetice sunt egale, axiologic, ele au valori diferite de întrebuințare.

Pornim de la o situație de fapt, și anume, distincția între operele majore și „surogatele[11] de literatură, acceptată nu numai la nivelu[1] esteticienilor, teoreticienilor, criticilor ci și, în ultimă instanță, chiar de către cititori, conștienți de multe ori că valoarea cărților pe care le preferă este sub un standard format, impus în bună măsură de învățământul de limbă maternă și cunoașterea literaturii naționale precum și, acolo unde este cazul, și a celei universale. Dar tot acest demers nu tinde decât să legitimeze așezarea esteticii acestei categorii desconsiderate în lumina și sub criteriile 314 domeniului general al esteticului. Din unghiul unei estetici căreia îi subscrie omul instruit există motive pentru această desconsiderare (valorile de întrebuințare despre care vorbeam mai înainte), dar nu distincția literatură înaltă - literatură mediocră constituie, în cele ce urmează, punctul nodal al analizelor ci tocmai ceea ce reprezintă domeniul comun, fără de care nu am înțelege decât fragmentar fenomenul și fără de care nu ar fi posibile înseși existența și succesul celei din urmă, adică al clișeului, al colportajului, al rețetei.

Asupra polisemantismului, discutat la alt capitol, al cuvântului „trivial[11] nu mai trebuie să insistăm. Voi spune doar că nici în reflecția estetică lucrurile nu stau mai bine. H.-F. Foltin a înregistrat nu mai puțin de două sute de accepțiuni ale cuvântului.^^ Ceea ce vom trata nu este decât tocmai una dintre aceste ipostazieri, în care se află atât pentru cititor cât și pentru critic așa-numitul trivial *ca* literatură (ne gândim la literatura care se adresează oamenilor obișnuiți) și mai puțin - în

această incursiune prin arealul teoretic și poate mai puțin în cel istoric al literaturii de consum - trivialul *în* literatură.

Ce trebuie avut, deci, în vedere într-o cercetare care se ocupă de originea și de manifestările literaturii de consum? Problema valorii. Aici ar fi de remarcat că întrebarea pe care Martin Greinier și-o punea în ***Die entstehung der modemen Unterhaltungsliteratur. Studien zum Trivialroman des 18. Jahrhundert&:*** „Ce este trivial în romanul trivial?[11] apare mai mult decât ca o frumoasă figură de stil. Pentru că, așa cum vom vedea, însuși conceptul de valoare este un baston cu două capete. Valoarea este una văzută dinspre cititorul instruit, și alta văzută dinspre cel cu nivel mediu sau scăzut de instrucție.

Pentru a nu spori și mai mult confuziile, să ne menținem în cadrul pe care ni l-am propus și anume să admitem, cum spuneam mai sus, că, din punctul de vedere al unor valori oficializate, baza de referință o constituie literatura așa-numită înaltă. Aceasta, desigur, dacă vrem să

315 admitem și că literatura de consum poate să constituie obiectul teoriei literaturii. Cu obișnuita-i pătrundere, Hans- Robert Jauss spune în această privință: „Cercul închis între o estetică guvernând producția *(Produktionsästhetik)* și o alta care guvernează interpretarea *(Darstellungsâsthetik),* în interiorul căruia s-a mișcat până acum metodologia științei literaturii *(Literaturwissenschaft)* trebuie (...) să fie deschis și către o estetică a receptării *(Rezeptionsästhetik)* și către una a efectelor *(Wirkungsâsthetik)“£4* Schenda este încă mai tranșant: „Teoria literaturii tradițională nu are nici un criteriu să analizeze literatura de consum în manieră adecvată. Cercetarea acestei literaturi și-a orientat valorizările și măsura către literatura subsumată unui canon *(Ka non -Litera tur)* și către

implicațiile ideologice ale acesteia.65 Șansa de a dezvolta, cu ajutorul unor criterii sociologice și ale științei comunicării, o teorie proprie a literaturii de consum *(Trivialtheorie)* în conexiune cu o teorie critică a societății, nu a fost folosită.

O cerință metodologică elementară ne îndeamnă să stabilim punctele pe care se întemeiază abordarea unui astfel de fenomen. întâi de toate, conceptul. Ce este literatura de consum? Literatura destinată satisfacerii nevoii de senzațional și evaziune a cititorilor cu un nivel de instrucție în general mediu sau, chiar când este vorba de indivizi aparținând păturilor instruite, a celor a căror psihologie de receptor de artă nu se poate ridica până la standardele literaturii care problematizează. Dincolo de ceea ce s-a afirmat până acum (inclusiv în fundamentala carte a lui Rudolf Schenda, deja citată) nu numai păturile inferioare pot avea o educație estetică superficială ci și cele care au beneficiat și de medii de naștere și formare înalte, ca și de bune universități. E momentul, poate, să atrag încă o dată atenția, cum am mai făcut-o pe parcurs, că semnificația cuvântului „popular[44], care apare, cum am văzut, și în studiile germaniștilor, nu este legată numai de păturile de jos ale societății ci și, în înțelesul mai nou, de gradul de răspândire. „Numai o foarte mică parte dintre indivizii 316 clasei dominante sau din cei atrași din alte clase (...) se ocupă cu producerea literaturii, dar nici consumul literar nu se extinde la întreaga clasă, ci numai la o parte infimă, intelectualizată, din sânul ei (ca și al celorlalte clase sociale, mai ales cele mijlocii). Așa se explică tirajele relativ reduse ale operelor literare de valoare artistică, în comparație cu cele de «divertisment»[11] spune, cu dreptate, Traian Herseni.67

„Fenomenul trivialului este pentru noi, în generalitatea sa și în abundența aspectelor sale, de luat în considerare numai în măsura în care îl

privim ca pe un pol opus al poeticului și numai dacă nu îl supunem unei judecăți estetice[11] declară Heinz Rieder^, pentru a-i trasa, mai departe, coordonatele: *„Trivialliteratur* poate fi definită doar în sensul unei destinații funcționale ca literatură de consum, care, cu mijloace simple, apelează la emoțiile și instinctele inferioare, mărunte, ale sufletului omenesc și care este valorificată sufletește de către cititor în direcția unei îndepărtări, a unei distrageri a atenției de la adevăr, a unei iluzionări și, prin aceasta, a unei narcotizări care să-l abată de la insatisfacțiile existenței sale prezente[11].

„Să acceptăm - spune Hermann Bausinger, un metodolog al cercetării literaturii de consum - înțelegerea procesului de trivializare ca mutație negativă sau - ceva mai prudent spus - ca proces degenerativ legat de obicei de hipertrofia elementelor de stil, iar atunci ar trebui ca interesul să se îndrepte mai ales către zonele inferioare ale literaturii înalte *(hohe Literatur),* către acea deloc îngustă și nici pe departe limpede zonă de trecere de la literatura înaltă la cea joasă *(nieder* *Literatur).* Realmente să așezăm noile cercetări în domeniul trivalului literar în multiple feluri în această poziție mediană în care mediocritatea se ascunde și se maschează folosind mijloacele literaturii înalte și tocmai de aceea lucrând atât de păgubitor[11]7®

Observația are importanță în măsura în care, după cum se poate vedea, face trimitere la posibilitatea de a găsi în ceea ce se numește literatură de consum caracteristici ale

317 literaturii acceptate de critica pe care o numim canonică eludând, pentru moment, că un canon apare și funcționează și în ceea ce privește literatura de care ne ocupăm aici, lucru despre care va fi vorba mai departe. Consecința directă și,

cred, cea mai fertilă, este aceea că deschiderea unui drum către a nu mai interpreta literatura de consum în afara legilor care sunt răspunzătoare de creația și de analiza operelor majore a devenit un fapt. Bineînțeles că o atare analiză nu are ce să ne mai aducă nou din perspectiva înțelegerii universului unei opere literare sau artistice în general, din moment ce trivializarea nu este decât „hipertrofierea elementelor de stil“, dar aceasta nu reduce câmpul de investigație și mai cu seamă de considerare a acestei literaturi numai la ceea ce ține de interesul cititorului obișnuit, de piață?!, psihologia socială și de sociologie. Aceasta ar trunchia, fără îndoială, percepția unor astfel de opere. De altfel, i se recunoaște kitsch-ului, în conexiune cu care trebuie pusă literatura de consum, măcar funcția educativă, de formare a unui public în vederea receptării operelor mari.?^

Că lucrurile stau chiar așa se vede și din opiniile lui Harald Hartung, potrivit cărora „nu numai ceea ce este înalt, special, sau ceea ce poate să indice o calitate specifică este punctul de referință ci și ceea ce este plat, banal, cotidian în modificările sale ca și în schimbările aparente pe care le suferă[11].?^

5.2 Caracteristici

Definirea conceptului nu ne oferă încă decât vagi informații cu privire la ceea ce este tipic literaturii de consum.

Ceea ce este de semnalat încă o dată, înainte de toate, ar fi opinia cu care ne-am familiarizat deja, potrivit căreia în cercetarea acestei literaturi „punctul de vedere al esteticului trebuie lăsat deoparte*[1].?^ Lucru imposibil, de vreme ce 318 tocmai cel care a formulat acestea susține, pe aceeași pagină, că „și produsele diletanților sunt de

discutat din perspectiva greșelilor și a nereușitelor estetice[11] și, cu atât mai important pentru teza rândurilor de față, „autorul de literatură de consum își cunoaște capacitatea[11], iar „opera sa este în mod conștient și deliberat structurată“7^ Consecința este, pentru autorul citat, că dacă vrem să analizăm fenomenul trivialului (ca literatură) „trebuie utilizate concepte și categorii care se află, de fapt, în afara acestuia" 7? Nici nu poate fi vorba, literatura de consum trebuie studiată cu metodele și din perspectiva concepțiilor estetice, dar ale unei estetici integratoare, cu principii universal valabile, ce nu lasă pe dinafară fenomene care-i sunt subordonate legic numai pentru că problema valorii este pusă greșit.

Opinii discutabile pot fi întâlnite și la alți cercetători ai literaturi de consum. Pentru Peter Nusser, de pildă, dar și pentru majoritatea celor care studiază acest tip de literatură sau doar îl gustă, „trivial" este legat „nu numai de reprezentarea a ceea ce este în general cunoscut, obișnuit, tocit dar și de ceea ce este simplu, lipsit de complicații".

Ca mărci ale trivialului (în sensul literaturii de consum, cum am mai precizat), Peter Domagalski stabilește următoarele: „a. din punct de vedere lingvistic și stilistic: primitivitate, banalitate sau prețiozitate în alegerea cuvintelor ori în construirea frazelor; frecvența adjectivelor, a superlativelor și diminutivelor; expresii stereotipe, clișee; b. din punctul de vedere al construirii personajelor și relațiilor dintre acestea: tipizarea, creionarea unor caractere liniare, zugrăvirea lor în alb și negru, distribuția fixă a rolurilor; c. în construirea intrigii: instabilitatea sau lipsa de funcționalitate a elementelor care constituie intriga, întrebuințarea șabloanelor (de exemplu, *happy-end-u\),* cumularea excesivă a elementelor dramatice; d. în privința presupuselor trăsături de caracter sau a intențiilor autorului: naivitate sau

ipocrizie, calcul asupra așteptărilor cititorului și a confirmărilor,^ imitația modelelor istorice,

319 intenția exclusivă de divertisment și, de aici, reducerea interesului la acțiune sau dominanța unei viziuni confuze asupra lumii, prezentarea unei problematici false, bagatelizarea *(Verharmlosung)* bolii, a morții, a suferințelor umane, a conflictelor sociale, armonizarea și idealizarea, medierea unei ideologii conservatoare, conformiste; e. în privința unei prezumtive disponibilități de receptare a publicului: lipsa distanței, sentimentalism excesiv, automulțumirea cu ajutorul clișeelor, inerție intelectuală și absență a spiritului critic.*[1]^®

Literatura de consum este, în principal, una a clișeelor. De ce a apărut, vom încerca să răspunem ceva mai departe. Până atunci, să urmărim o schemă propusă de Franziska Ruloff-Häny, care a rezumat ceea ce se întâmplă în romanele ușoare *(Heftromane):*

„1. Eroul și eroina se iubesc, dar fiecare crede că nu este iubit de către celălalt.

2a. Ei se iubesc, dar el crede că ea nu-1 iubește.

2b. Ei se iubesc, dar ea crede că el n-o iubește.

2c. Variantă la 2a: Ea crede că nu-i este îngăduit să-l iubească. Ea pretinde că nu-1 iubește.

2d. Variantă la 2b: El crede că nu-i este îngăduit să o iubească.

3a. El crede că ea nu-1 iubește cu credință, dar la sfârșit descoperă adevărata ei iubire.

3b. Ea crede că el n-o iubește cu credință, dar la sfârșit descoperă adevărata lui iubire.

4a. Mai întâi el o iubește pe cea nepotrivită, apoi pe cea care-i era potrivită (care în timpul acesta îl așteptase credincioasă). Aici se face distincția între pasiunea lipsită de angajarea

sufletească *(unselige Leidenschaft)* și „dragostea curată“ *(reine Liebe).*

4b. Mai întâi ea îl iubește pe cel nepotrivit, apoi pe cel potrivit.

4c. Variantă la 4a: Cuceritorul de profesie, care ajunge să cunoască dragostea adevărată. în sprijinul 320
susmenționatei formulări se poate spune: Mai întâi el iubește pe cine nu trebuie, apoi pe cine trebuie.

5. Umbrele trecutului: Aici este vorba de femeile măritate, în al căror trecut există un episod de care bărbatul nu trebuie să afle, pentru că altfel ea i-ar pierde dragostea.[11]^

La acestea se adaugă, tot după Franziska Ruloff- Hăny, diferite motive:

„A. Intrigi ale dușmanilor eroului sau eroinei.

B. Probleme legate de copii: copii bolnavi, pierduți etc. C. Accident al eroinei.

D. (frecvent) Sarcină a eroinei.

Bineînțeles, intrigile nu-și ating scopul, copii bolnavi se însănătoșesc, copiii pierduți sunt găsiți, eroinele care au suferit accidente se pun din nou pe picioare, cât despre sarcină, aceasta are propriul ei rol, bine definit: eroul și eroina să fie uniți într-un nemărginit noroc. “82 E de presupus că oricine a citit un astfel de roman, măcar în etapa de formare, aceea a lecturilor de-a valma, nu va avea dificultăți în a recunoaște structura invocată. De asemenea, ea e comună celor mai multe dintre foiletoanele de televiziune, *telenovelas* sud-americane, care au avut ca precursoare foiletoane radiofonice.

Pe scurt, ceea ce se întâmplă în astfel de producții se poate cuprinde, e de părere cercetătoarea germană, într-o expresie-cheie: „rezolvarea unei neînțelegeri"83 Dar nu este această rezolvare a neînțelegerii, c/ou-ul din **Fata din Andros,** de Terențiu sau din **Comedia erorilor,** de Shakespeare?

Clișeele enunțate - fără intenția exhaustivității, de altfel se pot stabili astfel de scheme și pentru alte categorii ale literaturii de consum - apar cel mai adesea combinate între ele. Ca și în cele două exemple din precedentul paragraf, 4a și 4b se intersectează într-un cunoscut roman al literaturii universale: Goethe, **Afinitățile elective.** Iată, dar, că legăturile acestui strat inferior al literaturii cu acela superior sunt mai mult decât evidente.

321

Ce face ca literatura de consum, pe de altă parte, să fie prizată, se mai spune, ar fi tocmai încercarea de a coborî în viață. „Adaptarea la cotidian, cu precădere la diferitele fațete ale conștiinței cititorului legate de viața de zi cu zi, are ca efect faptul că, în esența ei, literatura de consum nu poate avea niciodată un caracter original-programatic, ea nefiind altceva decât o literatură de mâna a doua“, afirmă Hainer Plaul într-o istorie a literaturii de consum.$4 Opinia este discutabilă, această literatură nu-și propune revoluții artistice, într-adevăr, dar apăsând pe coborârea la nivelul omului obișnuit și la împrejurările în care acesta se recunoaște, istoricul german neglijează dimensiunea evazionistă a romanelor, dimensiune pentru care publicul larg manifestă un ridicat interes.

Dar să încercăm să vedem ce a dus la formarea și proliferarea acestei literaturi de clișee?

5.3 Condiții spirituale

Dacă vom compara schema de mai sus (am putea adăuga, cum spuneam, și altele, inclusiv scheme ale romanului polițist^) cu aceea a basmului, vom conchide că baza pentru colportarea acestor clișee era deja aglutinată de secole. Nu

este alta decât cea identificată de Propp, în **Morfologia basmului,** și șlefuită de Claude Bremond, în **Logica povestirii.**

Este de admis că ele au apărut pe fondul de așteptare deja moștenit și nu întâmplător legat chiar de cultura populară. în al doilea rând, este de acceptat că literatura cultă își dezvoltase și își rodase schemele proprii de-a lungul timpului. Or, acumularea acestora și „coacerea", maturizarea scrisului cult au făcut să fie reținute acele șabloane care corespundeau cel mai bine modelului de povestire format ca urmare a unor tipare psihice, a jocului dintre fantazare și receptare. în secolele al XVIII-lea și al XIX-lea romanul și povestirea își forjaseră trucurile, nu 322 aveau ce să mai spună unui public atras mai curând, prin baza psihică despre care am vorbit, către genuri realizate după șablon. Iar romanul, care se dezvoltase până la Fielding, Swift, Richardson către o bine articulată structură, tocmai că își refuza în continuare, în zona sa destinată păturii culte, încadrarea în reguli evidente, schematizatoare.

Este ceea ce a făcut posibil romanul baroc , al cărui patetism a contribuit enorm la configurarea stilului literaturii de consum. „Discursul romanului baroc este un discurs patetic. Aici a fost creat (mai precis a atins plenitudinea evoluției sale) patetismul romanesc, atât de deosebit de patosul poetic. Romanul baroc a devenit pepiniera unui patetism specific...“, arată Mihail Bahtin.$$

Istoria acestei literaturi în spațiul german ne oferă încă o dată elemente profitabile pentru înțelegerea fenomenului. Hainer Plaul, pe care l-am citat, așază câteva cauze în șirul celor care au dus la formarea și răspândirea unei literaturi de consum, a unei conștiințe și a unui interes pentru aceasta. Una dintre ele este legată de lupta împotriva elementelor latinizante - acțiunea lui Luther de a traduce **Biblia** este direct implicată în zisul proces - și a limbii franceze, utilizate în

principal de către aristocrație. De aici, strădania pentru formarea unei limbi germane „curate[11] și de utilizare a acesteia în cadrul tipăriturilor. Un rol important l-a avut, pe la începutul secolului al XVII-lea, •așa-numita *„Fruchtbringende Gesellschaft*[11]*, o* asociație de cultivare a limbii, fondată de prințul Ludwig von Anhalt- Kothen (1579-1650), care chiar și după moartea fondatorului a funcționat ca un fel de ordin cavaleresc. *„Fruchtbringende Gesselschaft“* n-a fost singura asociație de acest tip, au existat și altele, dar dincolo de cercul și de influența lor, este sigur că s-a exercitat forța de înrâurire a unor personalități precum Martin Opitz (1597-1639), care a vorbit primul despre necesitatea unei poezii germane. Plaul arată însă că strădaniile acestea nu erau dictate „de considerente filologice ci național-politice“.®7 Consecința cea mai importantă pentru ceea ce ne interesează a fost

323 mărirea accesibilității textelor tipărite în măsura în care s-a format „un anumit tip de literatură care își putea îndeplini rolul numai atunci când renunța la utilizarea cuvintelor străine ce nu erau în uzul curent“.8$

A doua premisă este legată de ceea ce Plaul numește *neue Frommigkeit,* noua religiozitate, noul tip de relaționare cu divinitatea, pe care, atât în urma șocului produs de Războiul de 30 de ani, cât și al operei lui Luther, burghezia germană și l-a însușit și l-a cultivat. *Christentum ohne Kirche,* creștinism fără biserică, a însemnat nu numai formula unei noi atitudini liturgice, dar și calea care s-a deschis către o mișcare ce s-a numit pietism.89 Pietismul nu a fost, arată Hainer Plaul, o mișcare teologică, el a constituit o orientare către individ și către un profund sentiment față de sine, față de conștiința puternică a valorii proprii. Pe acest fond, pietismul a dezvoltat o învățătură

socială în centrul căreia s-a aflat credința în posibilitatea renașterii viitoare și, de aici pornind, convingerea că societatea poate fi ameliorată. în două direcții: în materie de educație și în domeniul condițiilor materiale.

Astfel, scriitorii, filosofii devin adesea educatori ai maselor (prin aceasta înțeleg, deocamdată, numai burghezia deja formată și în plină dezvoltare a conștiinței ei de clasă). Principiile de drept și cele morale devin țeluri ale propagandei și ale efortului de a ridica nivelul de cunoștințe, de a educa această nouă clasă socială care tinde nu numai către emancipare, dar și către un rol esențial într- o viitoare organizare social-politică, nu doar economică, a statelor germane, fărâmițate atât de dinamica evenimentelor istorice dar și de un sentiment de împotrivire față de absolutismul monarhic și față de centralizarea statală pe care acesta ar fi presupus-o.

învățații timpului - francezul Jean Bodin, olandezii Hugo Grotius și Baruch Spinoza, englezul Thomas Hobbes, germanii Johannes Althus, Samuel Pufendorf, Gottfried Wilhelm Leibniz, Christian Thomasius și Christian Wolf, după enumerarea lui Plaul, dar noi știm că Iluminismul, 324 *Aufklarung* în Germania, a adus foarte mult în acest domeniu - s-au dedicat răspândirii idealurilor de libertate, egalitate, fraternitate, de dreptate socială și de forță a dreptului, de suveranitate a poporului și a statului, idei care profesau idealul armoniei sociale izvorâte din natura omului și a Înclinației sale către conviețuire armonioasă, împotriva despotismului de tip feudal. Este ceea ce numește Plaul „trecerea de la raționalitate la raționalism[11].^

Mai mult, drept consecință a puterii acumulate și a creșterii capacității de a-și satisface nevoile materiale, burghezia, divizată de acum în marea, mijlocie și mica burghezie, avea nevoie să-și satisfacă și trebuințele spirituale. Se petrece în această perioadă, mai precis în secolul al VlII-lea, o

îndreptare a atenției către interiorul statului și al comunității (reflex direct - interesul pentru ceea ce se cheamă viață interioară și intimitate) și, determinat de aceasta, adică de configurarea unei clase politice burgheze, structurarea unui tip de națiune burgheză cu trăsături culturale bine marcate.

Ceea ce aduce și un conformism moral, prin care, paradoxal, intimitatea se generalizează. Un anumit tip de intimitate este dezirabil la nivel social. Care trebuie răspândit și însușit în contextul afirmării unei didactici și al unei pedagogii de masă. Burghezia are, de acum, nevoie să se instruiască pentru a-și putea urmări țelurile economice și politice, dar, dincolo de aceasta, apare o posibilitate nouă pentru ea și o determinare nouă - luxul de a avea timp liber, întocmai cum se petrecuseră lucrurile cu aristocrația ateniană care, degrevată de corvoada asigurării traiului zilnic prin existența și folosirea sclavilor, avea răgazul să se dedice dezbaterilor filosofice, discutării unor probleme de morală, de drept și așa mai departe. Burghezia are timp acum pentru suflet. Se discută, din această epocă, despre sentimente și afecte, despre probleme care avuseseră un rol în dezbaterile de idei ale Antichității și, după aceea, ale Renașterii. Dar aceasta nu e decât calea către un nou conformism. „Cu învățături moral-didactice pe înțelesul

tuturor și prezentate ca reguli de viață practică într-o manieră agreabilă, plăcută, scriitorii și publiciștii pătrund în viața cotidiană a burgheziei. Aici se încadrează și literatura beletristică[11], enunță Hainer Plaul.^^

5.4 Premise materiale

La anul 1790, un tânăr student în teologie la Tiibingen, pe nume August Kohler, notează într-un jurnal de călătorie impresiile înregistrate într-un vestit, pe atunci, sat de comercianți, Eningen, lângă Achalm. în prăvăliile acestor negustori se puteau vedea, alături de tot felul de mărunțișuri, „cărți proaste, povești populare și cântece, așa cum numai grosolanilor de provinciali li s-ar părea îndeajuns de pe gustul lor“, cum ne încredințează Rudolf Schenda.92 Locul unde se editau aceste cărți și broșuri, ce se vindeau de-a valma cu pânzeturi și alte mărfuri, se numea Reutlingen și era cunoscut drept important centru producător de materiale de lectură populare. Născut doar câțiva ani mai devreme, în 1786, medicul și poetul Justinus Kerner povestea într-o carte de amintiri din adolescență că atunci când a început să citească, a cunoscut, desigur - spune el și înțelegm din acest „desigur" cât de cunoscută și cât caz trebuie să se fi făcut în epocă de scrierea cu pricina - cartea lui Joachim Heinrich Campe, **Robinson,** la fel de folositoare și de plictisitoare ca și celelalte cărți de educație pentru copii, dar și **O mie și una de nopți,** cărți de povești populare și altele, pe care negustorii din Reutlingen le trimiteau Ia târgul anual al orășelului unde locuia.

Să remarcăm două amănunte deloc lipsite de importanță. Primul: cărțile de educație erau plictisitoare și, al doilea: deja existau negustori de cărți. Ceea ce înseamnă că acest negoț aducea profit. Dar producția de la Reutlingen, corespunzătoare „trebuințelor noi de lectură ale publicului, care nu se mai îndrepta numai către sentențe morale și sporirea cunoștințelor dar și spre aventuri, jurnale 326 de călătorie, povești și legende", cum spune Schenda,^-^nu era singulară și nici prima de acest fel. Cea dintâi colecție de cărticele populare a apărut în Franța, la Troyes, cu

câteva decenii mai înainte. Este vorba de celebra, în acel timp, ***Biblioth&que bleue.***

Ce apărea în respectivele colecții? Nu numai romane, ne încredințează Rudolf Schenda, ci și ceea ce el numește „forme mărunte ale literaturii de consum" *(Kleinformen der Trivialliteratuf)*^ adică acele materiale tipărite, de mică întindere, care erau citite de un număr însemnat de oameni și al căror conținut era adesea răspândit și pe cale orală.95

Aceste *Kleinformen* ale literaturii de consum nu erau o invenție a epocii industriale. Tot Schenda atrage atenția că un cercetător al colecțiilor de incunabule ale marilor biblioteci din Viena, Paris sau Londra ar găsi duzini de materiale cu astfel de conținut, datând încă din secolele al XV-lea și al XVI-lea. Și cu cât mergem înapoi în timp, „cu atât descoperim că un cititor de literatură de consum *(Trivialliteratuf)* trebuie căutat în diverse stări sociale.

Cele prezentate nu fac decât să întărească ideea că stabilirea începuturilor literaturii de consum în perioada formării burgheziei nu este decât o convenție,că a existat dintotdeauna un public iubitor și interesat de lectura unor texte mai ușoare să le spunem, cu rol de divertisment, și că persoanele alfabetizate din diverse epoci - fie că au fost nobili, fie prelați, fie, mai apoi, burghezi instruiți, pentru ca în secolul al XX-lea, o dată cu generalizarea științei de carte și democratizarea culturii, categoria cititorilor să cuprindă și muncitori și funcționari mărunți - au căutat și au gustat aceste produse spirituale. Referindu-se la „strategii editoriale și lecturi populare în Franța în perioada 1530- 1660", Roger Chartier afirmă că încă de pe-acum scrisul tipărit capătă un rol de primă importanță în circulația modelelor cuturale. „Chiar dacă mulți nu pot citi direct, fără mediere, cultura celor mulți este, totuși, pătrunsă de carte.“"°

între altele, formele acestea mărunte ale literaturii de consum cuprind „cărticele de învățături, manuale, cărți de bune maniere", care, aduce Schenda noi opinii, „au fost adevărate *bestsellers* și au constituit o veritabilă literatură populară".99

Nu este de neglijat sectorul poeziei. Cele mai multe cărți populare italienești sunt redactate în versuri, ca și majoritatea foilor volante nemțești și franțuzești. „De literatura de consum - atenționează, cu obișnuita-i ascuțime, Schenda - aparțin și numeroase texte imprimate ale cântăreților ambulanți." 100

Un aspect capital al relației acestor texte cu publicul l-a reprezentat cenzura. Documentele au păstrat numeroase probe ale războiului dus între autorități, pe de-o parte, și tipografii și comercianții de carte, pe de alta. Pentru reprezentanții statului ca și pentru educatorii timpului formați la școala Iluminismului, cărțile acestea, care nu corespundeau idealurilor de raționalitate și pragmatism educativ, erau tot ce poate fi mai rău. Am încercat să arăt, mai înainte, că noua ideologie iluministă nu făcea decât să- și afirme și să-și impună propriul conformism. Cei care se îndeletnicesc cu literatura de colportaj, cum mai este numită această „beletristică" *sui generis,* sunt priviți ca stricători de moravuri și ca dușmani ai statului. Un raport al poliției din Baden îl incrimina pe negustorul Michael Waihwadel pentru „prostiile" pe care le comercializa, aduse de la același centru amintit până acum, Reutlingen.'91

Războiul dus de autorități oficiale sau numai directori de opinie și cenzura lor împotriva comercianților și, mai târziu, a autorilor de *Trivialliteratur* avea să continue multă vreme. Pentru că aliatul producătorilor de astfel de literatură era publicul.

5.5 Cititorul cel preasimțitor

Un demers asupra literaturii de consum nu poate să facă abstracție de direcția sociologică de investigare. Pentru 328 că această categorie reprezintă „un fenomen al succesului în interiorul literaturii[44], e de părere Hermann BausingerJ*^ Succes obligatoriu legat de orizontul de așteptare al publicului. Care public nu este nici pe departe omogen, așa cum am arătat în capitolele precedente, ceea ce și face să ne aflăm în fața unei mari diversități de forme și tipuri de literatură de consum.

Cine era, la începutul fazei timpurii a Iluminismului, când convenția situează debutul literaturii de consum în formele moderne pe care le cunoaștem azi, publicul care citea din interese lumești și nu religioase? „Tipul dominant de cititor în această perioadă era acela al învățatului, al deținătorului unei pregătiri academice (prelați, avocați, medici, înalți funcționari), urmați de comercianți, ca și de cei care aparțineau funcționărimii mijlocii și mici, reprezentanții mai îndepărtați ai nobilimii, în special curteni și ofițeri. Și este de luat aminte că aceste categorii nu puteau fi întâlnite peste tot ci cu precădere în centrele economice, politice și culturale, adică în orașele comerciale, universitare, în capitalele landurilor, o parte dintre acestea fiind adesea și garnizoane. (...) Cei care aparțineau altor categorii sociale, precum maiștrii și calfele din ateliere, țăranii, angajații din comerț, soldații, salariații din diferite meserii, din agricultură, din serviciul domestic, în măsura în care citeau, se limitau aproape exclusiv la lectura repetată a textelor de inspirație religioasă[44], ne încredințează Hainer Plaul.’[03]

între 1700 și 1750 s-au produs mutații semnificative în structura socială și a crescut nivelul de educație, ceea ce a avut drept urmare creșterea interesului pentru lectură, pentru carte,

ca obiect care-și găsește locul în casele burghezilor, funcționarilor, militarilor, micilor meseriași Toț acum însă încep să circule și ziarele, care contribuie și ele la formarea unui gust și a unei orientări a publicului, răspunzând, în același timp, nevoii acestuia de senzațional. De altfel, unele ziare și reviste încep să includă în coloanele lor și literatură, sub forma foiletoanelor.

Probabil că foiletonul (Herman Hesse denumea, în romanul **Jocul cu mărgelele de sticlă,** prima parte a secolului al XX- lea, în pagini pline de amar la adresa masificării culturii și la adresa culturii de masă, „epoca foiletonistică“) este forma prin excelență trivială a literaturii de consum, prin distribuția lui pe tarabe și la chioșcuri, o dată cu ziarele, prin adresabilitatea lui către publicul care este cititorul rubricilor de fapt divers din cotidiane.

Cum gândea acest public despre care a fost vorba până acum este o chestiune ale cărei coordonate proprii de discuție le-am creionat. Pentru moment, trebuie să ni-1 figurăm ca pe unul sensibil, până-ntr-așa măsură încât este impresionat de orice istorie care pune în cauză iubirea dintre doi tineri neapărat frumoși și plini de calități înălțătoare, relațiile dintre părinți și copii, mai ales când aceștia din urmă sunt pierduți sau se rătăcesc de la dreapta cale juruită de tradiție și de genitorii lor, pentru a reveni, la sfârșit, în sânul primitor al familiei și a restabili echilibrul sfâșiat, pentru a alunga amenințarea permanentă a nesupunerii, a răzvrătirii, a încălcării ordinii.

El se emoționează parcurgând sau citindu-i-se (se cuvine precizat, alături ce Chartier, că multă vreme, datorită analfabetismului pronunțat, lectura cu glas tare pentru un grup de persoane, din familie și nu numai, efectuată cu precădere în serile lungi de iarnă, a putut să precumpănească, pentru acest tip de literatură, față de lectura

individuală) despre întâmplări eroice, aflând despre suferințele care au presărat viețile sfinților sau numai ale unor copii orfani. Nimic nu-1 mișcă mai tare decât clișeele, pentru că psihologia lui are nevoie să nu fie bulversată de noutăți, el găsește alinare și împlinire în lucrurile pe care deja le știe, cu care s-a obișnuit, confortul lui spiritual are nevoie să fie întreținut de aceste narațiuni sentimentaloide, cu retorica lor șablonardă. Șablonul este bun pentru că el conferă sentimentul de siguranță, întreține certitudinile omului mediocru, este mijlocul acestuia de a se încredința că știe bine despre ce este vorba, că toate sunt la locul lor, 330 că lumea lui interioară este plină, completă, neclintită de la locul ei și, printr-un fenomen simpatetic, însăși lumea în care viețuiește e la fel, că o poate recunoaște fără crize de identitate, fără seismele originalității.

Cititorul romanelor de senzație, al romanelor cavalerești și, uterior, al oricărui gen de literatură de consum este unul demăsurat dar iubitor de confort, este unul care simte nevoia senzațiilor tari numai pentru a se reîntoarce mai apoi în matca liniștitoare a propriului conformism. Și orice revenire la solul certitudinii face să reînvie nevoia de senzații tari și de emoții pentru că, în fond, nu s-a întâmplat - nu i s-a întâmplat - nimic. Riscurile au fost trecute cu bine și pentru personaje dar mai ales pentru el. Și-a luat porția de milă pentru celălalt, și-a trăit rația de compasiune prescrisă de Biserică și de norma societății în care este integrat, s-a îmbătat de aerul tare al triumfului eroilor și se poate duce mulțumit la culcare. Lectura devine un drog.

Iată un fragment dintr-un roman al unui autor de literatură de educație pentru tineret, **Carl von Carlsberg sau despre mizeria umană,** de Christian Gotthilf Salzmann, apărut în 1785 la Frankfurt și Leipzig: „Aș fi mult mai liniștit dacă fiul meu ar trebui să meargă pe câmpul de luptă

împotriva rușilor sau a turcilor, decât dacă ar merge la academie. în cazul în care un glonț i-ar străpunge abdomenul, asta nu m-ar costa decât câteva săptămâni de tristețe, în schimb, m-aș bucura pentru tot restul vieții de faima de a fi tatăl unui erou căzut în bătălie. Dar la câte vești neplăcute trebuie să mă aștept dacă ar fi la academie: că bea până cade pe jos, că a trișat la cărți, că s-a procopsit cu vreo boală venerică sau că a fost rănit în duel.“ 1 $6 O idee dragă lui jSchenda ca și altor autori de studii privind literatura de consum este aceea că „materia de lectură a celor dominați este literatura dominantă"

Să nu neglijăm romanul sentimental. Anne-Marie Perrin-Naffakh, a studiat clișeele lexicale din respectivele romane. Sunt poncife descriptive referitoare la peisaj sau

331 decor, relevând opulența, luxul, armonia,
calmul, bogăția: „faleze spectaculoase, maluri
străjuite de palmieri magnifici, labirinturi de
recifuri coraliere, lacuri sau lagune cu apele de
culoarea turcoazului“

De asemenea, eroinele sunt descrise cu un efort estetizant maxim. Acestea sunt, de regulă, „tinere femei înalte și subțiri, cu corpul cambrat, dotate cu picioare lungi, cu gamba perfect desenată[11]. Se întâlnesc și formulări din vocabularul galant de altădată: „piele de catifea sau de mătase[11], „gât de sidef[11], „mâini de ivoriu[11], „albeața de alabastru a umerilor[11]. Părul este obiectul unor desfășurări sintagmatice fastuoase: „păr de aur pal[11], „păr de culoarea asfințitului de soare[11], „bucle lungi[11], „arămii[11], „plete de foc[11]. Sau: „ochi ca albăstrelele[11],,,cu o nuanță de myosotis[11], „de culoarea safirelor[11], „privire de turcoaz[11].

Este de la sine înțeles că un personaj precum cel de adineauri este construit pentru a influența

atitudini și comportamente care servesc mai mult ori mai puțin claselor sau păturilor dominante, cu toate că aici nu trebuie să vedem, cum se întâmplă îndeobște, o strategie, un program. Pare mai curând o relație între ideologia dominantă a unei epoci, împreună cu atmosfera conformistă pe care o induce, și mentalitatea care crează, întreține și valorizează pozitiv această ideologie. Altfel spus, opinia publică este aceea care naște condițiile necesare impunerii unui ideal social și tot ea este aceea care pretinde satisfacerea nevoii de o astfel de imagine prin produse corespunzătoare. Cuvântul de ordine al autorilor și editorilor de literatură de consum pare mai degrabă productivitatea.

Cu aceasta depășim sfera strictă a literaturii, pentru că este vorba de un lanț care implică producătorul, marfa (indiferent că este literatură beletristică, film, benzi desenate, reviste ilustrate, spectacole sau orice alt produs aflat în vreo legătură oarecare cu arta) și consumatorul.^ Literatura de consum oferă publicului satisfacțiile de care are acesta nevoie. Sindromul de identificare estetică, propus de Hans Robert Jauss, funcționează pe diferite paliere, 332 corespunzătoare nu numai categoriilor sociale care constituie publicul - nici pe departe omogen, cum spuneam - ci și tipurilor psihologice. Romanele lui San-Antonio vor veni mereu în întâmpinarea dorințelor ascunse ale unor indivizi înclinați către violențăCele semnate Sandra Brown vor satisface inși sau inse dornici de povești siropoase, melodramatice,'^ cu puțin sex, cu încurcături care până la urmă se sfârșesc fericit. Cele ale lui Stephen King și Michael Crichton vor adulmeca urma acelui cititor insațiabil, legat de istorii terifiante, iar alții vor exploata filoane dintre cele mai diverse: literatura feminină, literatura gay, literatura care își ia subiectele din sânul unor anumite etnii etc.

5.6 Tipuri și categorii ale literaturii de consum

Am trecut în revistă câteva dintre aspectele esențiale care țin de existența și de condițiile literaturii de consum. Fără pretenția de a aduce în aceste pagini altceva decât lucruri minimale dintr-un domeniu în care cercetarea însumează deja rafturi de bibliotecă.

Toată seria de cărți, foiletoane, com/cs-uri, telenovelele care se servesc de clișee în configurarea intrigii îndeplinește o dublă funcție, spune Hainer Plaul: „încărcare emoțională și descărcare sufletească[44]."-^ Pentru a adăuga : „solicitarea emoțională și anume în sensul satisfacerii anumitor trebuințe sufletești simultan cu o descărcare intelectuală prin acomodarea, înainte de toate, la clișeele și stereotipurile legate de atitudinea cititorului față de propria viață cotidiană caracterizează esența trivialului, așa cum pătrunde ea în forma literară ca literatură de consum *(Tri viallitera tur).*[44] "

S-a spus despre literatura de consum că oferă o lectură evazionistă. Sensul real al evazionismului este acela compensatoriu; e corect, prin urmare, să vorbim despre o lectură de compensare. în același timp, empatia lecturii este

333 una de afirmare, prin formula katharsis-ului, a resurselor nevalorificate sau ascunse ale subconștientului. Cititul romanelor de consum și vizionarea filmelor de serie B și C oferă posibilitatea realizării, fie și măcar iluzorii, a eului integral, împăcând într-un chip particular antagonismele dintre eu și supra-eu.

Cum s-a văzut, nu există unitate terminologică în privința acestei literaturi. Inconsecvențele ca și disocierile dintre diferite școli și orientări se manifestă și în numirea diferitelor categorii și

tipuri. Un bun și interesant tablou creionează Reinhardt Gerlach, în ***Der Triviairoman in Frankreich,*** punând la un loc termenii cu care aceste categorii apar în lucrările franceze și în cele germane, tablou care nu are darul de a elimina controversele dar are măcar o arie largă de cuprindere, constituind un inventar util de termeni ce, la rigoare, ar putea fi tot atâtea reflectări ale versatilității unei realități care se lasă din ce în ce mai greu prinsă în concepte și noțiuni: *alitterature - anti- literatur, contre-litterature - Kontraliteratur, infra- litterature - Infraliteratur; kitsch - Kitsch; litterature(s) marginale(s) - marginale Literatur; litteratures paralleles - paralele Literatur; litterature de distraction Unterhaltungsliteratur, litterature non-canonisee - nicht- kanonisierte Literatur; litterature de grande diffusion/ litterature de grande consommation - Konsumliteratur; litterature populaire - Populărliteratur; litterature qu'on dit populaire - sogenannte Populărliteratur; litterature de masse - Massenliteratur; mauvais genres - schlechte Genres/ schlechte Literatures paralitterature _ para. literatur; roman pour bibliotheques de gare - Bahnhofs- bibliotheksroman; roman d'aventures - Abenteuerroman;* roman de cape et d'epee - Mantei- und Degenroman;* roman de quatr' sous - Groschenroman; roman fantastique - phantastischer Roman;* roman policier - Detektiv-romane&* roman populaire - Populărroman; roman pour concierges^ - Portierroman; roman pour midinettes^^ - Năhmădchenroman; roman-paria; soap opera^ -* 334

Seifenoper; sous-litterature - Subliteratur/ Unterliteratur; ultralitterature; ăsthetisch geringwertige^^ Literatur; Afterliteratur;!^ gemeine Kolportage;^^ Konform- literatur; Mulleimerliteratur;^^ minderwertige^^ prosa-literatur; Niedere Literatur; Pliischlekture; poetisch geringwertige Literatur; Pseudoliteratur;

Schema-Literatur- Schmutzliteratur;^25 Schundkolportage; Schund;^° Schundroman; seichte^^ Literatur; Trivialliteratur' Trivialroman; Untergrundliteratur;^^ VulgarschriftumJ

Cum se vede, în multe cazuri denumirile sunt formate prin recurgerea la metafore, fapt ce denunță implicarea emoțională a celor care le utilizează și tușa personală în valorizarea acestei literaturi. în românește, cele mai întrebuințate denumiri sunt: literatură de consum, subliteratură, paraliteratură.

Pentru critica engleză și americană, *popular novei* este, cum am spus, un concept destul de vag, referindu-se la un roman care are un număr foarte mare de cititori. El este, într-o oarecare măsură, încărcat cu conotații peiorative, trimițând la nivelul mediu și chiar fără pretenții al publicului, ceea ce presupune și opere fără prea mari merite literare. Printre autorii de *popular novels* sunt considerați, în Anglia, Warwick Deeping, Angela Thirkell și Daphne du Maurier. Critica anglo-saxonă operează cu categorii precum: *novel of sensations* (Thomas Hardy, de pildă, și-a început cariera, în 1871, cu un roman aflat sub influența unor astfel de rețete, în care se amestecau delicte, violență și crime, ***Desperate Remedies),*** *detective story* (unul dintre exemplele timpurii de astfel de roman este cel din 1753 al lui Tobias Smollett, ***The Adventures of Ferdinand Count Fathom,*** dar modelul clasic îl constituie ***The Murders of Rue Morgue,*** publicat în 1841 de Edgar Allan Poe, punând bazele unui gen care avea să se dezvolte numărând între clasicii săi nume precum Arthur Conan Doyle, Agatha Christie, Raymond Chandler, Dashiell Hammett), *police procedural* (romanul polițist propriu-zis, care are în centrul acțiunii un polițist sau o echipă de polițiști competenți și dedicați profesiei, categorie care reabilitează profilul

335 polițistului, sistematic pus în inferioritate în

romanul detectiv; autori importanți sunt, din nou, Dashiell Hammet și Raymond Chandler, apoi Hillary Vaugh, Thomas Chastain în America, Henry Wade, John Creasey sau Michael Gilbert în Anglia ș. a.), *thriller* (gen care a trecut și în cinematograf și în teatru, și care păstrează schemele romanului polițist, agrementându-le cu mai mult sex și tensionându-le într-o măsură mult mai mare, tensiunea și misterul derivând din rețetele romanului gotic; printre autorii cunoscuți se includ Anthony Hope, cu ***The Prizoner of Zenda,*** Edgar Wallace, cu ***The Four Just Men,*** Eric Ambler, cu ***The Mask of Dimitrios*** sau Graham Greene, cu ***Ministry of Fear).*** Referirile criticii anglo-saxone cu privire la aceste categorii sunt însă mult mai puțin caustice decât cele de pe continent. Poate și datorită legăturilor puternice cu specii canonice, precum romanul gotic.

Tipurile de bază în care se ipostaziază literatura de consum sunt, de-acum, relevante pentru tot ceea ce am discutat. După Hainer Plaul, am avea: literatura sensibilă; literatura sentimentală; literatura eroic-patetică- literatura erotică; literatura comică; literatura de groază. 3* Acestora le corespund diferite categorii, și forme: literatura istorică literatura cu bandiți; literatura polițistă; literatura cu organizații secrete, cu fantome și cu minuni; literatura de dragoste și familială; literatura socială și de mistere; literatura science-fiction; literatura western; literatura de aventuri 133.

Clasificările enunțate sunt, firește, relative. Pentru unele dintre ele nici nu se găsește echivalent în limba română, dar nici în altele. Gerlach nu identifică vreun roman „sensibil[41] în literatura franceză, iar Nusser consideră **Siegwart,** de Johann Martin Miller, apărut în 1776 (prezentat amplu de Hainer Plaul drept mostră de *empfindsame Literatur,* literatură sensibilă), la categoria romanelor sentimentale. 134

Sunt, de asemenea, diferențe de percepție. Unii includ genul *fantasy* - în care s-au ilustrat scriitori deveniți faimoși aproape peste noapte, precum J.R.R. Tolkien, 336 autorul trilogiei **Stăpânul Inelelor,** Pamela Travers, creatoarea unui personaj care a făcut carieră, Mary Poppins, J.K. Rowling, creatoare și ea a unui personaj care în cinci ani (primul roman din serie a apărut în 1999) s-a bucurat de o popularitate uriașă pe tot globul, e vorba de Harry Potter - alături de *science fiction.* Alți autori îl asimilează utopiei. La drept vorbind nu toți acești scriitori au vrut să scrie pentru copii. Tolkien, un savant specializat în lingvistică și în medievistică, a năzuit la o scriere pentru adulți. Interesul a evoluat însă în forma în care copiii din spațiul anglo-saxon și american și-au găsit în paginile cărților lui o lume care li se potrivea ca aspirații. E o lume creată după modelul legendelor celtice, cu eroi și cu întâmplări care vin dinspre culegerile de basme care au circulat în acest areal cultural, încărcată de mister și îmbibată de magie.

Utopiile nu sunt mare literatură. Ele sunt construcții false din punctul de vedere al verosimilității, create pentru a ilustra literar o teză. Pot fi compuse cu stil, cu virtuți tehnice, ingenios agrementate cu întâmplări dar niciodată o utopie nu se va apropia de valoarea unei opere care tratează realul. Cărțile lui H.G. Wells, Stanislaw Lem, George Orwell sau Ray Bradbury sunt, în cele din urmă, literatură de consum. Cu toate scopurile lor nobile, sau poate tocmai de aceea. Marea artă nu e nobilă decât în altitudinea expresivității și nu e morală. într-un fel, putem compara utopiile cu fabulele. Ele sunt pline de învățăminte, avertizează, instruiesc, dar păcătuiesc prin demonstrație, prin explicit, prin tezism. Pot fi pline de lirism și chiar atinse de un suflu stilistic care le apropie de marea literatură, cum se întâmplă cu **Povestea fără sfârșit,** a lui Michael Ende sau cu **Ultima licomă,**

de Peter Beagle. Le-aș numi o formă de kitsch superior. 135

Până la urmă, utopiile sunt basme culte. Și **Heidi,** de Johanna Spyri, și **Vrăjitorul din Oz,** de Frank L. Baum, ca basme culte *stricto sensu,* sunt efectul asimilării și perpetuării unor clișee ale copilăriei.

337

Clișeele se întrepătrund cel mai adesea în cadrul literaturii de consum, autorii reușind combinații care să asigure simultan cititorului și doza de „deja știut” de care are nevoie, gustul pe care vor să-l regăsească de fiecare dată, cu alte cuvinte, 136 jar șț necesarele ingrediente menite să constituie surpriza, aparenta inovație și originalitate. Așa se face că, de exemplu, Hainer Plaul poate spune despre ***Rinaldo Rinaldini, der Răuber Hauptmann. Bine romantische Geschichte unsers Jahrhunderts*** (1799) (continuat cu **Ferrandino -** 1800- 1801), de Christian August VulpiusJ37 jCej maj celebru roman cu bandiți din literatura germană", că este „un precursor al literaturii sentimentale" 138

Doar cu titlu de inventar aici, pentru că o dezbatere asupra categoriilor și tipurilor de literatură trivială ar fi extrem de stufoasă și nu ar aduce nici un profit pentru aceste rânduri, ar mai fi de adăugat, din nomenclatura lui Nusser și Gerlach, literatura pentru tineret 139, literatura pentru femei, literatura de război, literatura de pelerinaj, literatura pornografică, literatura patriotică. 1^0

Dintr-un motiv relativ lesne de înțeles nimeni nu a inclus până acum romanele erotice și pe cele pornografice între tipurile de literatură de consum. Se poate constata la nivel empiric faptul că aceste cărți dispar foarte repede din librării, fără a fi nevoie de publicitatea care-1 impune pe Harry Potter. Interesul pentru literatura care se ocupă de

problemele și de sărbătorile sexului nu este numai al timpurilor de azi și nu e nici măcar apanajul spațiului cultural european. în secolul al XIX-lea, în Japonia epocii Edo proliferase o producție abundentă de cărțulii cu tematică erotică, multe frizând fără prejudecăți pornografia. Cele numite *kusa-sdshi* se clasificau după culorile coperților - galbene, roșii, negre sau albastre - și păstrau o anumită limită altele, numite *share-bon,* erau adevărate parade de obscenitate.

Cu mult înainte, lumea arabă degusta pe întrecute cărți despre amorul fizic și despre întâmplări cu iz de 338 obscenitate. Cele mai cunoscute sunt **Grădina parfumată,** a șeicului Omar Ibn Mahomed al-Nefzaoui (cunoscut în principal doar cu numele de Șeicul Nefzaoui) și **Cartea legilor secrete ale dragostei,** de Omar Celebi Ibn Otman. Aceste scrieri oscilau între a fi culegeri de sfaturi cu privire la practica și igiena sexuală și de precepte morale și colportaje de povestiri licențioase, fiind, de fapt, și una și alta, constituind un specific al acestei culturi care se remarcă prin rigorism oficial dar și printr-o atitudine față de sex puțin deconcertantă pentru mentalitatea occidentală, sedusă întotdeauna de istorii cu haremuri și hamamuri, cu cadâne și eunuci, cu viziri și califi. Marea culegere de basme și povestiri arabe, **1001 de nopți,** face nu o dată oficiul de a transcrie în limbajul ei alambicat, metaforizat (caracterizând, se înțelege, și cele două lucrări enunțate mai sus), excesiv de ornat dar nu fără un farmec ce le face digerabile și pentru pretenții mai conservatoare de lectură, felurite ipostaze în care eroii se dedau dragostei fizice, neprecupețind amănunte și învăluind narațiunile într-un halou de ațâțare și pasiune. Alți autori care au ilustrat genul în lumea arabă au fost Azraghi, care a compus o suită de poezii obscene numită *Hazaliât,* căruia i se datorează și o scriere care a circulat și în occidentul medieval creștin, ***De***

mentula et vulva, și Obeid-e Zakami, cu ***De masturbatione.***

Și literaturii chineze îi este propriu fastul stilistic eufemistic în privința denumirilor organelor sexuale și momentelor, tipurilor și trăirilor acuplării. Poate cea mai celebră carte este ***Rou pu tuan.*** Rogojina de rugă a cărnii, semnată Qing Yin Xiansheng. 1

Nu trebuie uitate piesele de teatru care se înscriu în acest cere al trivialului și al consumului[1HZ] și nici poezia, poezia patriotică în chip de literatură de consum impusă (după concepția deja citată a lui Marian Popa), sau poezia umoristică, poezia pentru copii. 143 De asemenea, fotoromanele, ca și romanele și revistele de benzi desenate, despre care Gerlach a vorbit cu suficientă aplicație, comparând situația în Franța și Germania, dar care au o dezvoltare extraordinară în Statele Unite ale Americii.^4

5.7 Consumul ca implicare - literatura digitală

Un fenomen care e ceva mai vechi decât apariția și dezvoltarea Internetului - o rețea globală care asigură schimbul de informații, inclusiv culturale în sens clasic, divertismentul, nevoia de ludic și de competiție, de creativitate și de curiozitate, de defulare și de păstrare a unui iluzoriu anonimat - este cel al literaturii digitale. *World Wide* Web-ul însuși este o formă a culturii de consum, dar aici ne oprim doar asupra modalităților în care literatura își face simțită prezența în schimbul de fișiere în format html, pdf etc. ca și în tehnicile de introducere a celui care alege să deschidă o pagină a unui *site* în procesul de simulare a creației. Spun simulare a creației pentru că deocamdată literatura digitală nu e mai creativă decât jocul de șah sau cel de fotbal.

Un termen fundamental cu care se operează în acest domeniu este acela de hypertext„Hipertextul nu este un sistem ci un termen generic fondat cu o jumătate de secol în urmă de către un adept al popularizării sistemelor informatice, Ted Nelson, pentru a defini scrierea de tip nonlinear și non-secvențial, posibilă datorită computerului. Pe lângă aceasta, spre deosebire de textul tipărit, hypertextul oferă multiple căi printre segmentele textuale, numite adesea «lexias», cu un termen împrumutat de la Roland Barthes, care s-a dovedit un vizionar al *pre-* hypertextualității". Astfel definește Robert Coover, $ el însuși romancier, coordonatele principale ale unui sistem care a inițiat un tip de relaționare cu textul, rezervată înainte, principial, doar experimentatorilor în câmpul tehnicilor literare.

Exemplul clasic prin care lectura unui hypertext este originată în experimentele literaturii este acela al lui Queneau, cu ***Cent Miile Milliards de podmes,*** unde ar fi nevoie de o lectură neîntreruptă, după calculul personal al lui Qiifeneau, de 190 de milioane de ani. Dar mai înainte au fost poeții care - cu o expresie pe jumătate admirativă pe 340 jumătate ironică - sunt numiți „Mașinile poetice ale barocului[11] ca Harsdorffer („W*echselsatz",* din ***Poetische Trichter,*** sau Quirinus Kuhlmann *(,.Liebes-Ku/3"). ^^*

O veche practică literară este deci pusă în operă în rețea, într-o manieră absolut nouă, aceea a scrisului în cooperare *(das kooperative Schreiben*[c] *^^).* Ceea ce literatura a încercat în baroc, a continuat în romantism, apoi în dadaism și suprarealism, prin atragerea a doi sau mai mulți participanți în actul scrisului, este globalizat și încă în forme noi de către Internet. S-au creat adrese de Net și chat-uri, locuri de discuție în *World Wide Web,* care asigură debușarea acestor elanuri participative, au facilitat creații în genul romanelor

de serie, precum ***Storyprawl,*** de Curt Sifferts și ***BeimBăcker,*** de Claudia Klinger. Alte posibilități sunt oferite de portaluri ce asigură atât dimensiunea literară cât și pe aceea mai larg comunicativă, cum sunt cele coordonate de Roberto Simanowski, „dichtung-digital“, Manfred FaBler „Cyberpoiesis“ sau Heiko Idensen „Hyperdis[11].[149]

Au apărut și tipologizările. Se poate vorbi despre distincția dintre literatura de rețea, unde e vorba despre sisteme de texte secvențiale, parcurse într-o ordine la care „cititorul" e invitat să contribuie, și literatura pe rețea, adică despre literatura digitală și literatura digitalizată, sau cu o expresie uzuală la noi, în format digital. Distincția este făcută de Uwe Wirth și de Beat Suter. 150 Cea de-a doua categorie este constituită din trecerea operelor literare din format tipărit în format numeric, internautul putând găsi astfel sute de sîte-uri de biblioteci virtuale, unde poate citi cărți mai mult sau mai puțin cunoscute ale istoriei literaturii, de la cele clasice la cele erotice. De asemenea, se întrebuințează și formula reproducerii imaginii de pagină pentru unele opere considerate fundamentale și apărute în ediții vechi, cum ar fi scrieri patristice sau medievale. O formă, ne dăm seama, de maximă difuzare a textelor scrise, de popularizare fără precedent a lor prin punerea la dispoziție practic nelimitată către cei interesați.

în privința celei dintâi categorii enunțate, de fapt, cititorul nu crează literatura ci alege dintr-o serie secvențială, pre-stabilită, efectuând combinațiile posibile care-i vin în minte pornind de la datele primite. Unii cititori nu sunt așa de încântați de această negare a „tiraniei autorului[11] și mărturiesc regretul de a se gândi că poate nu au ales bine, că ar fi fost mai bine altfel, cu altă

alegereJ $ 1 Cred că e vorba de distincția dintre un tip de cititor obișnuit cu textul clasic și unul pe cale de a se forma, dependent de acest joc al opțiunilor. Ca participant la creație, acest nou cititor nu e decât un „spectator[44] la un *happening,* într-un fel, iar literatura a fost împinsă la consecința ultimă a clișeizării (textul nu mai e, efectiv, decât o sumă de combinații și permutări, textualizarea reducându-se la asamblarea materialelor prefabricate puse la dispoziție ca atare. Ca în tehnicile colajului, arta devine aparent un joc la îndemâna oricui. Este dificil de anticipat care va fi direcția ce va fi urmată. E posibil să se revină la primatul autorului și al poveștii trasate de el, dar e posibil ca gustul pentru literatură, așa cum a fost ea concepută până la sfârșitul secolului al XX-lea, să se diminueze progresiv, lectura reducându-se la un joc de *puzzle,* iar ludicul să dețină un rol care cu greu va putea fi estimat în momentul de față. După cum e la fel de posibil ca nimic din toate acestea să nu se întâmple, iar literatura digitală să-și aibă iubitorii si „practicanții[44], rămânînd un domeniu distinct de celălalt. 2 Dispărând însă importanța autorului se trece la o trivializare, la o folclorizare *sui generis,* practicanții scriiturii secvențial-combinatorii nefiind chiar cele mai creative persoane, pătura aceasta deosebindu-se evident de aceea a elitelor.

5. 8 Literatura de consum și comerțul

Comercializarea literaturii face parte din esența trivializării. Cartea este o marfă, e reprodusă, devine obiect 342 de tranzacții, e vândută în mii și sute de mii de exemplare, se transformă într-un bun accesibil. Statutul ei nu mai este acela al unei opere de artă atent conservate în locuința colecționarului sau în galeriile muzeelor. E un proces pe care nu numai literatura de consum îl suferă dar și marea literatură. Vânzarea și profitul

(„profit", un cuvânt dintre cele mai triviale pentru esteți) se abordează, dintr-o prejudecată ușor de înțeles, numai când vine vorba de literatura de consum.

Autor - producător - comerciant - cititor. Acesta este cercul pe linia căruia fenomenul literaturii de consum se manifestă. Importanța lui este egală cu a celorlalte. Reclama, modalitățile de difuzare - vânzarea în gări, în trenuri, târgurile de carte -, sectoarele anume organizate pentru diferite categorii de literatură în librării ca și deloc neglijabila prezență a unor raioane de carte ușor vandabilă în unele supermagazine joacă un rol esențial în acest lanț care are ca rezultantă materială profitul, iar ca rezultantă sprituală formarea unui gust. La rândul lui, gustul influențează combinatorica rețetelor acestei literaturi de clișee, produsă în serie.

Nu doar gustul dar și snobismul și dorința de posesiune. A avea cartea nouă a unui autor de succes, a cumpăra printre primii o ediție în legătură cu care mașinăria publicitară a făcut mult zgomot pot deveni mobiluri serioase ale achiziției de carte. Cartea este dorită ca obiect cultural, constituind sau consolidând un statut de persoană avizată, în pas cu moda. [J]

Linia evolutivă a producției, statisticile care se întocmesc și se dau publicității periodic lasă să se vadă că literatura de consum are viitor, chiar în concurența acerbă pe care i-o face televiziunea.

Este un motiv suficient pentru a nu o ignora. Poate în afară de valorizarea ei fără complexe elitare din unghiul de vedere al esteticii. Pentru că, orice s-ar spune, romanul de consum are nu numai estetica lui, dar aceasta este întru- totul redevabilă majorității categoriilor cu care operăm în cadrul filosofici artei.

Note:

[1] Este unanim împărtășită ideea că toate acestea devin efectiv literatură abia atunci când sunt fixate în scris, istoriile literare reținând numele unor culegători și antologatori ai acestor genuri și specii al căror debut s-ar spune că se produce cu inițiativa Fraților Grimm de a aduna folclorul german.

[2] în România anilor ’90 a făcut ravagii o modă care a stârnit multe atitudini împotrivă, aceea a așa-numitelor manele (termen impropriu pentru specialiști, întrucât se referă la un dans împrumutat din Orientul Apropiat și la muzica lui, dar consacrat ca atare de uzul limbii, care a atribuit denumirea respectivă unui gen de muzică interpretată de obicei de muzicanți țigani, cu versuri făcute de ei). Trebuie să concedem, întrucât fenomenul nu a dispărut ci doar s-a mai estompat, că suntem în fața unei creații folclorice contemporane, care se naște sub ochii noștri. Interpreții de manele compun versurile acestor cântece așa cum se pricep și poate că trebuie să ne imaginăm că, inițial, versurile unor doine nu vor fi fost cine știe ce reușite, dar că abia preluarea și șlefuirea de către alți și alți oameni talentați le-au dat forma care încântă azi (atunci când ne încântă, pentru că se pot întâlni destule creații folclorice fără cine știe ce virtuți, ba chiar de-a binelea stupide). Spre deosebire de epocile primitive, azi mulți dintre cei cu talent ajung să se instruiască și să ocupe de creația cultă, revenind celor care rămân insuficient alfabetizați să poarte mai departe tradiția populară. Mai mult, datorită posibilităților mediatice contemporane, fenomenul se răspândește masiv, înainte să-și fi atins faza de maturitate. Intervine, de asemenea, un aspect care altădată nu avea nici un rol: aceste creații au autori, ceea ce presupune tot eșafodajul sistemului de respectare a drepturilor acestora, prin urmare, relativ slaba posibilitate de a prelua și a interveni în texte. Dar, dincolo de orice, popularitatea imensă a fenomenului demonstrează cât de precară este concepția potrivit căreia arta înaltă a schimbat mare lucru în educația maselor, în nivelul lor de percepție artistică și în capacitatea lor de creație. Voi mai adăuga faptul că se nasc și în zilele noastre cântece de pușcărie, cântece ale soldaților, ale studenților, ale copiilor străzii etc.

[J] Pentru Nietzsche deja lucrurile erau cât se poate de clare: cântecul popular, prin natura lui vitală, „este o

oglindă muzicală a lumii" (ceea ce poate fi și o definiție pentru marea artă): „Dar ce

344 este oare, în comparație cu eposul exclusiv apolinic, cântecul popular, dacă nu un *«perpetuam vestigium»* al îmbinării apolinicului cu dionisiacul? Răspândirea sa extraordinară la toate popoarele și îmbogățirea lui cu creații mereu noi ne dovedesc cât de puternic este acest dublu instinct al naturii; acest instinct își imprimă urmele în cântecul popular, tot astfel cum pornirile orgiastice ale unui popor se perpetuează în muzica sa.“ (Friedrish Nietzsche, **Nașterea tragediei,** în op. cit., p. 201).

Intuiția lui Andy Warhol a mers pe linia unei ambiguizări a de- trivializării. Panourile pe care le-a realizat cu imaginea multiplicată a lui Liz Taylor sau cele cu fotografiile conservelor de supă „Campbell[11] sunt metafore pe jumătate critice, pe jumătate asumate cu privire la serializare și consum. Trucul lui Warhol constă din aducerea în prim-plan, prin procedee artistice, a unor elemente de consum popular, la scară largă. Prin aceasta producțiile lui nu ies însă din sfera trivialului. în „Prefața[11] Catalogului expoziției sale de la Stockholm, din 1968, Andy Warhol își definea astfel crezul și metoda:„Accept cu sânge rece tot ceea ce a fost declarat lipsit de valoare, trivial. Nu iubesc și nu urăsc. Pur și simplu iau ce mi se oferă[11], *(apud* Dan Grigorescu, **Pop art,** Editura Meridiane, București, 1975, p. 15).

De asemenea, operele de artă *ready-made* nu sunt mai puțin triviale, în pofida zarvei care se face în jurul lor, zarvă care pe unele chiar le-a clasicizat, cum s-a întâmplat cu „Fântână[11], „Roată de bicicletă[11] sau *„Porte-bouteille“,* expuse de Marcel Duchamp, astăzi piese de interes ale unor muzee de artă modernă.

5 Despre problemele reproducerii operelor de artă și despre noul public a se vedea eseul lui Walter Benjamin, *„Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“, Zweite Fassung,* în ***Nacbträge, Gesammelte Scbriften,*** *Band* VII.l, *hrsg. von* Rolf Tiedermann *und* Hermann Schweppenhäuser, *unter Mitarbeit von* Christoph Godde^ Henri Lonitz *und* Gary Smith, Suhrkamp Taschenbuch Verlag,

Frankfurt am Main, 1991 $ Yves Jeanneret, Pierre Laszlo, Lionel Salem, *„Manifeste de la vulgarisation creatrice“.* Redăm câteva dintre punctele acestui manifest: „1. Vulgarizarea este unul dintre domeniile creative ale spiritului; 2. Vulgarizarea are o valoare filosofică, poetică și socială (și economică, ar fi de adăugat - n.m., R.V.); 3. A împărtăși cunoștințele este indispensabil pentru lărgirea și reînnoirea culturii (...) 16. Trebuie să încurajăm reflecția și

345 cercetarea asupra patrimoniului istoric al vulgarizării, francez, european și mondial. Sugerăm publicarea unui corpus de clasici ai vulgarizării de limbă franceză, începând cu Buffon, Turgot, Arago..." („Le *Figaro",* mercredi, 21 juin 1995 (N° 15 812). Semnatarii sunt personalități din elita științifică a Hexagonului. 2 „Proza picarescă se bazează prin excelență pe evenimente. Acumulate în spațiul oferit în general de o intrigă nu prea întinsă, evenimentele sunt ordonate într-o logică specifică narațiunii. Aglomerarea lor într-un anume sens este dictată de implicațiile teoretice ale textului. Pe această cale se configurează funcția moralizatoare directă a operei picarești sau lecția ce poate fi desprinsă din text de către cititor doar prin actul de lectură. Strategia narativă vizează și în literatura picarescă adeseori un anumit scop. Evidențierea lui apare ca o sentință moralizatoare, prezentă de obicei în fabulă(...) Nu ni se par excluse nici situațiiile în care lecția negativă oferită de traiectul vieții personajelor picarești poate să capete un alt sens doar prin actul de receptare. In asemenea împrejurări, distanțarea autorului de personaje e evidentă" (Romul Munteanu, **Clasicism și baroc în cultura europeană din secolul al XVII-lea.** *Partea a doua - Spectrul prozei,* Editura Univers, București, 1983, p. 133). Aceste aprecieri asupra romanului picaresc sunt revelatoare pentru tipul de relație pe care un text sau un personaj, nu numai în acest caz, dar în întreaga literatură, pot să-l mijlocescă între autor, lector și un mesaj subiacent operei.

Romul Munteanu, op. cit., p. 203.

$ Aristotel, **Poetica,** IV, 1449 a.
10 *Idem,* V, 1449 b.
1' După unele opinii, numele este legat, prin corupere, de *fascinum,* falus, după altele, de orașul etrusc Fescennium.
12 Marian Popa, **Comicologia,** Editura Univers, București, 1975, o 418.
1J *Ibidem.*
1^ Despre relația dintre doctrinele teologice creștine și atitudinea față de corp și de sexualitate a se vedea lucrarea lui Adrian Thatcher, **Descătușarea sexului.** *O perspectivă creștină asupra sexualității* (traducere de Mariana Grancea, ediția a doua, Editura Polimark, 1995).
O nouă religiozitate pare să se instaureze însă în atitudinea față de corp. Revistele abundă în sfaturi cu privire la îngrijirea pielii, părului, unghiilor sau a diferitelor părți ale corpului, apar cărți

346 special dedicate acestui subiect. Un ciclu de materiale din numărul pe iulie 2002 al revistei franceze *„Elle*1' era intitulat *„Nos fesses et nous",* iar deviza suna: *„Nos fesses et nous. Les dompter, les sculpter, les aimer."* Corpul nu mai este racordat filosofic la Cosmos (dar oare a fost vreodată cu adevărat, în afara concepțiilor câtorva inițiați în misterele și doctrinele diferitelor religii sau a cabaliștilor?), el devine obiect de cult în sine.
*5 Mihail Bahtin, **Franșois Rabelais...,** ed. cit., p. 76.
Cultura trivialului îmbracă forme dintre cele mai insolite. Una dintre ele este legată de inscripțiile de pe pereții vespasienelor. Nu toate acestea sunt, cum s-ar crede, axate pe subiecte scatologice. Mai nou, ele sunt integrate în zona *grafitti.* Un editor german, Wilhelm Heyne, a realizat antologii cu inscripții și desene din toaletele publice, conform crezului său formulat în termenii următori: „Cultura unei națiuni se recunoaște în zicalele din closete". A se vedea, spre exemplu, ***Sprilcbe aufdeutscben Klos.*** *Warum steht hier nichts?,* Wilhelm Heyne Verlag, Miinchen, 1988. Ar fi greșit iarăși să credem că tipul acesta de exprimare ar aparține în exclusivitate oamenilor de jos. Istoria

subterană a literaturii reține un catren mâzgălit de parnasiano-simbolistul Mallarme, cel obsedat de idealul poetic și de asceze spirituale, pe murii unei latrine: *„Toi, quisoulage ta tripe/Tupeux dans cet acte obscur/ Chanter ou fumer une pipe/ Sans mettre tes doigts au mur!“.* Ceea ce, în tălmăcirea lui Șerban Foarță, sună așa: „Ușurându-te la pântec/ De ignobilul rezid/ Trage-o pipă, zi-i un cântec/ Dar să nu faci dungi pe zid!“ („O Românie pitorească", în „Orizont", nr. 1, 24 ianuarie 1998).
'' Pe care Bahtin (op. cit.) îl socotește la originea ocării și a insultei.
1 $ ***Recueil de farces (1450-1550),*** *Textes etablies et comentees par* Andre Tissier, *professeur ă la* Sorbonne (Paris III), *tome* 1, Librairie Droz S.A., Geneve 1986.
19 Andre Tissier, în op. cit., p. 38.
Presupunem că nu e nevoie de traducerea acestor doi termeni - n.m. - R.V.
21 Andre Tissier, op. cit. (v. indicele bibliografic de la finalul lucrării), *passim.*
22 ***Les farces. Moyen Âge et Renaissance,*** *edition et traduction* Bernard Faivre, Imprimerie nationale *editeur,* vol. I, *„La Guerre des sexes“,* 1997.
23 *Au carrefour în* franceză; se vădește acum utilitatea plonjeului

347 nostru în etimologie (v. Cap III), deși a putut fi receptat ca fiind oarecum plictisitor sau pedant.
24 într-un *fabliau* intitulat ***De FEscuiruel,*** o tânără care a aflat de la părinți că nu are voie să pronunțe numele acelui lucru *„que cil homme porte pendant*[1] o face, totuși, cu mare voluptate, autorul textului mizând pe omonimia dintre *vit,* una dintre denumirile populare ale organului sexual masculin, și *vite,* repede: *„«Vit», dis elle, «Dieu merci, vite!»/ Vit dirai je, cui qu’il anuit,/ Vit, chetive! Vit dist mon pere,/ Vit dist ma suer, vit dist mon frere,/Et vit dist notre chamberiere,/ Et vit avant et vit arriere/ Nomme cascuns ă son vouloir."*
-5 Howard Bloch, postfață la ***Fabliaux ârotiques.*** *Textes des jongleurs des XII[e] et XIIP[e] siecle, edition*

critique, traduction, introduction et notes par Luciano Rossi *avec la collaboration de* Richard Straub, Librairie Generale Franțaise, 1992, pp. 534-535.
26 Nu sunt recuperate decât 127 de *fabliaux* în total, ceea ce dovedește că forța lor nu stătea în originalitate (identificăm aici una dintre caracteristile de bază ale literaturii de consum). Cea mai bună ediție este, probabil (alături de cea clasică, a lui A. De Montaiglon și G. Reynaud, ***Recueil gdndral et complet des fabliaux,*** apărută în șase volume la Paris, între 1872-1890), ***Nouveau recueil complet des fabliaux (NRCF),*** *publiee par* William Noomen & Nico Van den Boogaard, *en collaboration avec* L. Gheschiere *et* H.B. Sol, Van Gorcum, Assen, Pays-Bas, 1983-1998, în zece volume.
22 Mihail Bahtin, op. cit., pp 19-20.
28 *Apud* Bernard Sarrazin, *Le rire et le sacrâ. Histoire de la derisiop,* Desclee de Brouwer, Paris, 1991.
29 Câteva titluri de piese ar fi revelatoare: *„La derniere torture",* de Andre de Lorde și Eugene Morel, *„L'Horrible experience",* de A. de Lorde și Alfred Binet, *„L'Alouette sanglante ou Hioung- Pe-Ling",* de Charles Garin, *„Le laboratoire des hallucinations",* de A. de Lorde, *„L'Atroce volupte",* de Georges Neveu și Max Maurey, *„Le Jardin des suplices",* de Pierre Chaine și A. de Lorde.
2® Agnes Pierron, în prefața la ***Le Grand Guignol. Le Thbâtre des Peurs de la Belle Epoque,*** Robert Laffont, Paris, 1995, p. 5. 2' *Ibidem.*
32 o astfel de schimbare de semn o constituie farsa tragică, unul dintre cele mai particulare tipuri de teatru din secolul al XX-lea. V. Romul Munteanu, **Farsa tragică,** ediția a Il-a revăzută și adăugită, Editura Univers, București, 1989.

La începutul anilor '60 ai secolului trecut, Etiemble, răspunzând sugestiei unui coleg dintr-o universitate americană, a realizat o ediție de opere alese din Crebillon fils, socotit un fel de monstru al libertinismului. Comparatistul și-a învins greu prejudecata (,,/e *Lanson et le Brunschvicg* mă

induseseră în eroare: scriitor licențios; ori depășisem eu vârsta «cărților care se citesc cu o singură mână»“). A avut surpriza să constate că o primă ediție de câteva mii de exemplare s-a epuizat destul de repede. A profitat pentru a înscrie opera lui Crebillon fils în programa Universității din Montpellier, înlocuind ***Atală*** și ***Renâ,*** care îi apăreau și așa „prea periculoase pentru echilibrul afectiv al tineretului", iar studenții a avut „bunul gust" să îl prefere „neroziilor lui Chateaubriand" (Prefața la ***Crebillon Bis. Choix de textes,*** *presente et annote par* Jeannine Amoyal, Mercure de France, 1964, p. 8) . Cu toate acestea, eticheta de mare libertin a lui Crebillon fils a rămas până azi.
34 Spun „imaginative" pentru a sublinia efortul creator al autorilor și, desigur, fantazarea legată de posturi și celelalte, altfel este știut că unele dintre personaje erau reale sau veneau pe tradiția literară greacă.
33 Reproduc după cartea lui Friedrich-Karl Forberg, ***Manuel d’drotologie classique,*** *precede par* ***La porte de l’âne,*** *traduit par* Alcide Bonneau, La Musardine, Paris, 1996. în continuare, versurile din luvenal și Marțial după această lucrare. Nu avem, din păcate, nicăieri menționat numele celui sau celor care au transpus admirabil versul latin în metri francezi. Singura indicație care poate să ofere o pistă vine din partea prefațatorului, Jean- Jacques Pauvert, care mulțumește, într-o notă, faptului că venerabila colecție din Editions des Belles Lettres oferă traduceri din ce în ce mai apropiate de original pentru textele clasice. 3^ *Pediquer* este un verb calchiat după latină și înseamnă a sodomiza.
37 Notiță introductivă la Claude le Petit în ***Podsie ârotique. Quinze chefs-d’oeuvre du XVII6 au XXs sfecle,*** La Musardine, Paris, 2000, p. 9.
Pentru îndrăzneala sa, Claude le Petit a fost condamnat la moarte și executat, prin ardere pe rug în Place de la Greve, după ce i s-a tăiat mâna dreaptă, la 1 septembrie în același an în care i-a apărut cartea. Fusese găsit și arestat în ciuda faptului că ***Le Bordel des Muses*** purta mențiunea *„Caprices satiriques de Theophile le jeune“.*

Pentru diferite episoade ale problemelor pe care unii scriitori le- au avut cu justiția diferitelor timpuri a se consulta **Scriitori în fața jusitției.** *De la Dante la Zola,* de Doru Cosma, ediția a Il-a, revăzută, Editura Allfa, București, 1996, unde trei capitole sunt consacrate unor autori care au fost inculpați pentru imoralitatea operei lor: Flaubert, Baudelaire și Hasdeu.

Branler înseamnă a masturba (fr.).

39 Ciclu care, ca și ***Hombres,*** nu figurează în edițiile de **Opere complete** ale lui Verlaine. Sunt de menționat, de asemenea, poeziile scrise de Verlaine în ***Album zutique.*** în tinerețe, alături de descărcările ludice ale altor poeți: Rimbaud, Germain Nouveau, Franțois Coppee, Antoine Cros și alții.

Reluat de publicația franceză *„Courrier international'* din 5 iunie 1997.

4' Romul Munleanu, **Cultura europeană în Epoca Luminilor,** ediție integral revizuită și adăugită, Editura Pro Humanitate, București, 1999, p. 209.

42 Sarane Alexandrian, ***târotisme au XIX6 siecle,*** ed. cit., p. 7.

43 *Ibidem.*

44 *Ibidem.*

45 Etimologic, „libertin" se referă la o ființă eliberată. în secolul al XVI-lea termenul îi desemna pe cei care se îndepărtau de la religie, în secolul al XVII-lea se atribuia persoanelor cu comportamente dereglate. Spiritul de libertate fiind considerat periculos pentru ordinea stabilită, s-a luat obiceiul să fie numiți așa cei care manifestau libertinaj al moravurilor. Cf. Jean Roudaut, *„Les Libertins du XVlF siecle. «Vivre comme des dieux»“,* în *„Magazine litteraire",* N° 371, Decembre 1998, dosar tematic intitulat *„Libertins - seduction et subversion".*

46 iar aceasta pentru că, printre altele, însuși interesul pentru pornografie este important în ordinea psihologiei umane.

47 Cf. Sarane Alexandrian, op. cit., p. 9.

4$ Jacques Prevot, *sous la direction de,* ***Libertins du XVII6 siecle,*** Editions Gallimard, Bibliotheque de la Pleiade, Paris, 1998. Cf. Michel Delon, *„Un siecle de questionneurs",* în *„Magazine litteraire",* N°. 371.

49 Traducerea lui Silviu Lupescu.

Sade, de altfel, a scris un eseu programatic despre înnoirea romanului, ***Idăes sur les romans,*** în care susținea că romanul este un „tablou al moravurilor sociale" (Ducros, Bordeaux, 1970, p. 33, ***apud*** Romul Munteanu, **Cultura europeană...,** ed. cit. p. 219).

350

Romul Munteanu, „Marchizul de Sade și litertura libertină", în **Jurnal de cărți,** 7, Editura Libra, București, 1998, p. 31.

52 Jacques Sole, **L'amour** ***en Occident ă l'tâpoque modeme,*** Editions Albin Michel, Paris, 1976, p. 162 și urm.

53 O perspectivă relativ cuprinzătoare aupra acestor literaturi, asupra temelor și subiectelor ei, a trăsăturilor stilistice și schemelor de compoziție, ideologiilor care o animă, ca scurte analize ale operelor scriitorilor reprezentativi oferă numărul special *„Sexualite et ecriture",* al revistei *„Notre Libraire",* N° 151, juillet-septembre 2003. Toate aceste cărți enumerate mai sus sunt apărute în franceză, limba aleasă pentru scris de către scriitorii citați.

54 Subliniez, dacă mai e nevoie, că folosesc termenul de literatură canonică în sensul în care îl tratează, de pildă, Harold Bloom (v. **Canonul occidental.** *Cărțile și Școala Epocilor,* traducere de Diana Stanciu, postfață de Mihaela Anghelescu Irimia, Editura Univers, 1998), și anume acela de set de valori consacrate din perspectiva valorii înalt umane și estetice.

55 Consemnez și excepții de la această regulă a desconsiderării. Am în vedere cartea lui Florin Manolescu, **Literatura SF** (Editura Univers, 1980), care se ocupă de unul dintre genurile, să le spunem așa, ale literaturii de consum, ca și capitolul intitulat „Literatura de consum", din **Istoria literaturii române între 23 august 1944 - 22 decembrie 1989** (Fundația „Luceafărul", 2001), de Marian Popa. Mai sunt, de asemenea, câteva staționări asupra fenomenului la nivelul unor foarte puține articole ocazional apărute în revistele literare. Cu toate acestea, în România au apărut câțiva autori care ar face onoare oricărei literaturi de pe mapamond prin buna încadrare

în rețetele romanului de consum. Printre aceștia: Radu Tudoran, Vintilă Corbul, Constantin Chiriță, Cristian Tiberiu Popescu.

56 Rudolf Schenda, ***Die Lesestoffe der Kleinen Leute. Studien zur populăren Literator im 19. und 20. Jahrhundert,*** Miinchen, 1976.

57 W. Langebucher, ***Der aktuelle Unterhaltungsroman. Beiträge zu Gescbichte und Theorie der massenhaft verbreiteten Literatur,*** 1964.

58 W. Langebucher, ***Unterhaltung als Mărchen und als Politik, Tendenzen der massenliteratur nach 1945,*** în W. Kuttenkeuler, ***hrsg., Poesie und Politik, Zur Situation der Literatur in Deutschland,*** Stuttgart, 1973

[5]$ G. Waldmann, ***Literator zur Unterbaltung,*** *2 Bande,* Reinbek, 1980

60 Hans Dieter Zimmermann, ***Scbema-Literatur: ăstetiscbe Norm und literariscbes System,*** Stuttgart, Koln, Mainz, 1979

61 Marian Popa, **Istoria literaturii române...,** ed. cit., vol. II, p. 1011. E ceva adevăr aici, dar istoria fenomenului literaturii oficiale este mai complicată. Spre exemplu, atât în regimul celui de-al Ill-lea Reich, cât și în cel sovietic, și în socialismul țărilor din Estul Europei, cărți aparținând acestei literaturi au devenit *bestsellers* și s-au bucurat de o carieră glorioasă, fiind adulate chiar de câteva generații de cititori, De exemplu, ***Volks obne Raumm,*** de Hans Grimm, **Tânăra gardă,** de Aleksandr Fadeev, **Comandantul cetății de zăpadă,** de Arkadi Gaidar.

65 H.-F. Foltin, ***Das Triviale in Literatur, Musik und bildender Kunst,*** *hrsg. von* Helga de La Motte-Haber, 1972; *apud.* Giinther Fetzer, ***Wertungsprobleme in der Trivialliterturforscbung,*** Wilhelm Fink Verlag, Miinchen, 1980, p. 18.

63 *Herausgegeben und bearbaitet von* Therese Poser, Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, Reinbeck bei Hamburg, 1964. 6[4] Hans Robert Jauss, ***Literaturgescbichte als Provokation,*** Frankfurt am

M., 1970, p. 169; *apud.* Rudolf Schenda, op. cit, p. 125.
65 Este vorba, desigur, de ideologia literară, dar și de ideologia claselor dominante, n.m., N.B.
66 Rudolf Schenda, *ibidem*
Traian Herseni, op. cit., p. 198.
68 Heinz Rieder, ***Die triviale Literatur,*** în ***Texte zur Trivialliteratur. Uber Wert und Wirkung von Massenware,*** Ernst Klett Verlag, Stuttgart, 1971, p. 34.
6$ *Ibidem.*
1® Hermann Bausinger, ***Wege zur Erforscbung der trivialen Literatur,*** în ***Studien zur Trivialliteratur,*** *hrsg. von* Heinz Otto Burger, Vittorio Klostermann, Frankfurt a. M., 1968, p. 8.
?! Reinhard Gerlach vorbește despre literatură de consum pentru a desemna „fenomenul producerii și receptării de masă a literaturii, a cărei esență constă în aceea că este destinată consumului larg și realizării rapide a profitului" **(Der** ***Trivialroman in Frankreicb, Funktionen und Wirkungsstrategien von Konsumliteratur,*** Peter Lang, Europäischer Verlag der Wissenschaften, Frankfurt am Main, 1994, p. 3).

72 V. Hermann Istvan, **Kitsch-ul - fenomen al pseudo-artei,** ed. cit. De asemenea Abraham Moles, **Psihologia kitsch-ului.** *Arta fericirii,* traducere de Marina Radulescu, Editura Meridiane, 1980. A. Moles definește în termeni tranșanți funcția pedagogică a kitsch-ului drept o funcție „fundamentală", (v. op. cit. p. 67).
7^ *Apud* Giinther Fetzer, ***Wertungsprobleme in der Trivialliteraturforschung,*** Miinchen, 1980, p. 13,
7^ Poate că ar trebui spus, ajunși aici, că termenul *Trivialliteratur* pare să fi fost introdus de Marianne Thalmann, în lucrarea **Der Trivialroman des 18. Jahrhunderts und der romantische Roman. Ein Beitrag zur Entwiklungsgeschichte der Geheimbundmystik** ***(Germanische Studien, Bd.*** 24, Berlin, 1923), dar și că fenomenului i s-a acordat atenție încă din secolul al XIX-lea.
7$ Heinz Rieder, ***Die triviale Literatur,*** în ***Texte zur Trivialliteratur. Ober Wert und Wirkung von***

Massenware, ed. cit., p.29.

[7]$ *Idem,* p. 34.

[77] *Ibidem.* După cum se vede, nu toți „teoreticienii" stau bine la capitolul teorie. Enunțul tocmai invocat este un truism și, mai mult decât atât, cum sper că rezultă lămurit din cele spuse până acum, trivialul se definește, ca literatură, prin combinarea mai multor termeni: biologicul, socialul, eticul, esteticul și, fără îndoială, limbajul. Caracteristic literaturii de consum îi este, de pildă, escamotarea biologicului în numele unei etici deformate.

[78] Peter Nusser, ***Trivialliteratur,*** J.B. Metzler Verlagsbuchhandlung, Stuttgart, 1991, p. 2.

[79] „Foamei cât se poate de terestre a scriitorului îi datorează publicul satisfacția sa spirituală" sună o expresie a lui Jean Paul din ***Ober die Schriftstellerei,*** 1782, pe care Reinhard Gerlach și-o alege drept moto pentru lucrarea amintită mai înainte. Recunoaștem aici un procedeu de trivializare foarte elegant, prin reducerea la terestru a motivațiilor, pentru un fenomen acceptat ca detașat de lumesc, scrisul și creația în general.

[80] Peter Domagalski, ***Trivialliteratur. Geschichte. Production. Rezepzion,*** Verlag Herder, Freiburg im Breisgau, 1981, p. 8.

[81] Franziska Ruloff-Hăny, ***Liebe und Geld. Der modeme Trivialroman und seine Struktur,*** Artemis Verlag, Ziirich und Miinchen, 1976, p. 12.

[82] *Idem,* p. 13.

[8]^ *Idem,* p. 12.

[84] Hainer Piaui, ***Illustrierte Geschichte der Trivialliteratur,*** Olms Presse, Hildesheim -Ziirich - New York, 1983, p. 113.

[8]^ Potrivit unui teoretician al genului, „Romanul polițist s-ar părea că este traiectoria romanescă a unei căutări, a unei anchete având drept scop restabilirea unui echilibru care a fost rupt în urma unei transgresiuni sociale. Este repunerea în ordine a unei stări sociale care, pentru un timp, a fost perturbată. Debutul acestei normalizări este încredințat unui ins (polițist,

anchetator, justițiar) pentru ca, la sfârșit, să depindă de fatum sau de o instituție judiciară. (Daniel Fondaneche, ***Le roman polider,*** Ellipses Edition Marketing S.A., Paris, 2000. p. 4). Cât despre reguli, să le vedem dintre cele câteva formule care i-au fost stabilite, publicate în septembrie 1928 de S.S. Van Dine *(„Twenty Rules for Writing Detective Stories"),* într-un articol din *„American Magazine":* „1. Cititorul și detectivul trebuie să aibă șanse egale de a rezolva problema; 2. Autorul nu are dreptul să recurgă la trucuri față de cititor sau la alte procedee decât cele pe care criminalul le folosește față de detectiv; 3. Un veritabil roman polițist nu trebuie să conțină o intrigă amoroasă; a introduce una ar însemna să se falsifice o chestiune ce trebuie să rămână pur intelectuală; 4. Vinovatul nu trebuie să se dovedească niciodată a fi însuși detectivul sau un reprezentant al poliției; 5. Identitatea vinovatului trebuie determinată printr-o serie de deducții, și nu prin întâmplare, datorită unui accident sau ca urmare a unei confesiuni voite; 6. Orice roman plițist pretinde, prin definiție, un polițist. Acesta trebuie să-și facă meseria. Dacă nu ajunge la o concluzie satisfăcătoare în urma indiciilor pe care le culege, el n- a rezolvat problema; 7. Nici un roman polițist fără un cadavru. Ar fi pea mult să se ceară unui cititor de romane polițiste să parcurgă trei sute de pagini fără să i se ofere o crimă; 8. Enigma nu trebuie elucidată decât apelând la mijloacele aparținând realității; 9. într- un roman polițist care se respectă nu trebuie să existe decât un singur detectiv veritabil; 10. Vinovatul trebuie să fie cineva care a jucat un rol efectiv în roman (nu se poate să-l facem să apară în ultimul capitol fără să fi apărut niciodată mai înainte); 11. Autorul nu trebuie să-și ia niciodată vinovatul dintre personalul casei, dintre servitori. Aici este o obiecție de principiu, pentru că soluția este prea facilă. Vinovatul trebuie să fie un personaj demn de atenție; 12. Nu trebuie să avem decât un singur vinovat, oricare ar fi numărul de crime comise, toată indignarea cititorului trebuie să

354 se concentreze împotriva unui singur trădător; 13. Societățile secrete și mafia nu-și au locul într-un roman

polițist; 14. Metodele după care crima a fost comisă și mijloacele care permit demascarea vinovatului trebuie să fie raționale și științifice. *Science-fiction-u* nu-și are locul într-un roman polițist; 15. Cheia enigmei trebuie să fie cumva aparentă pe tot parcursul romanului, cu condiția, bineînțeles, ca lectorul să fie suficient de parspicace pentru a o depista; 16. Nu trebuie să se facă uz de descrieri lungi, de analize psihologice sau să se manifeste grijă pentru a crea atmosferă. Aceste elemente n-ar face decât să aglomereze și să încurce; 17. Autorul trebuie să evite să-și aleagă vinovatul dintre criminalii de profesie. Fărădelegile lor interesează poliția și nu pe autori sau pe detectivii amatori; 18. Ceea ce s-a prezentat la începutul cărții drept o crimă nu trebuie să se reveleze la final drept o sinucidere sau un accident; 19. Mobilul crimei trebuie să aibă un caracter strict personal." La punctul 20 sunt enumerate zece procedee la care n-ar fi recurs nici un autor, de genul trucajelor sau altor procedee artificiale. (Cf. Fondaneche, op. cit., pp. 43-44). De atunci și până acum lucrurile s-au mai schimbat. Amorul a devenit un ingredient indispensabil al acestor romane, rețeta a trecut în filme și din filme înapoi la roman. *Thriller-u* e o specie evoluată din *policier.*

°® Mihail Bahtin, „Discursul în roman“, în **Probleme de literatură și estetică,** traducere de Nicolae Iliescu, prefață de Marian Vasile, Editura Univers, București, 1982, p. 260.

Heiner Pleaul, op. cit., p. 14.

Idem, p. 15.

89 Opera care a constituit actul de naștere a acestuia a fost **Pia desideria,** scrisă de Philipp Jacob Spener și apărută în 1675 la Frankfurt am Main.

90 Hainer Plaul, op. cit., p. 33.

91 Op. cit. p. 40.

92 Rudolf Schenda, op. cit., p. 11.

93 *Idem,* p. 12.

94 Rudolf Schenda, *„Die Bibliotheque bleue im 19. Jahrhundert“,* în ***Studien zur Trivialliteratur,*** ed. cit., p. 137.

95 Concret spus - precizează Rudolf Schenda - „tipărituri pe o singură foaie, numite în mod curent foi

volante (engl. *broadside* sau *broadsheet,* fr. *feuille volante* sau *canard,* ital. *foglio volante)* sau caiete și cărticele de 4,8,12,16,20,24,32,48,64 sau mai multe pagini. Acestea din urmă au fost numite în germană - *fante de*

355 *mieux* - *«Volksbiichlein»,* cărticele populare (nu *«Volksbiicher»,* cărți populare), ceea ce ar fi o traducere a italienescului *«libretto popolare».* In engleză, acestea se numesc *«chap-books»,* în franțuzește există numai denumirea categoriei - *Bibliotheque bleue* -, iar pentru un singur exemplar se folosește cuvântul neadecvat *«plaquette»“ (idem,* pp. 137-138).

% Idem, p 138.

Tiparul a fost inventat în China cu patru secole înaintea Europei. Texte tipărite au circulat acolo - inclusiv literatură erotică în formule diverse, dar și diferite alte texte pentru uzul celor mai puțin pretențioși - cu mult înainte de termenul acesta convențional, valabil pentru literatura de consum europeană. $8 Roger Chartier, Lecturi și cititori în Franța Vechiului Regim, traducere din limba franceză de Maria Carpov, Editura Meridiane, București, 1997, p. 101.

99 Rudolf Schenda, op. cit, p. 138.

'00 *Ibidem*

'O' Detalii în R. Schenda, ***Die Lesestoffe der Kleinen Leute,*** ed. cit., pp. 2-21. De asemenea, despre subiect, în capitolul ***Kritik tind Zensur derpopulăren Lesestoffe im Vormărz,*** din aceeași lucrare, care are în atenție și difuzarea imaginilor tipărite.

102 Hermann Bausinger, op. cit., p. 2.

103 Plaul, op. cit., pp.42-43.

10^ După o statistică publicată de Walter Wittmann ***(Beruf und Bucb im 18. Jahrbundert. Ein Beitrag zur Erfassung und Gliederung der Leserschaft im 18. Jahrbundert, insbesondere unter Berticksicbtigung des Einflusses auf die Buchproduction, unter Zugrundlegung der Nacblassinventare der Frankfurter Stadtarcbiv ftir die Jabre 1695-1705, 1746-1755 und 1795-1805,*** Frankfurt a. M.: ***Wirtscbafts- und***

sozialwissenscbaftlicbe Dissertation, 1934), la 1700, așa cum indică listele de moștenire rămase, din 50 de mari și mici comercianți, 28 la sută nu dețineau nici o carte, 72 la sută aveau cărți religioase și 46 la sută cărți laice; din cei 2 angajați la casele de comerț figurând pe aceste liste, nici unul nu deținea vreo carte; aceeași situație se prezenta la cei doi salariați menționați în registre; din 171 de maiștri și de proprietari de hanuri și de cârciumi, 36,8 la sută nu aveau cărți, 63,2 la sută aveau cărți religioase și 21,1 la sută cărți laice; din 32 de funcționari mijlocii și mici, 28,1 la sută nu aveau cărți, 71,9 la sută posedau cărți religioase și 40,6 la sută cărți laice. Persoanele învățate - înalți funcționari, prelați, avocați, medici - dețineau

356 atât literatură de specialitate, cât și cărți religioase dar și opere umaniste ale autorilor clasici. în privința militarilor, cei aparținând trupei nu erau interesați de lectură, în vreme ce ofițerii acordau cărții, de obicei, o mare importanță. (Cf. Heiner Plaul, op. cit. p. 44).
Cincizeci de ani mai târziu, situația se prezenta astfel: din 107 mari și mici comercianți, 15,9 la sută nu posedau cărți, 84,1 la sută aveau cărți religioase și 47,7 la sută cărți laice; din 6 angajați la casele de comerț, 12,5 la sută nu aveau nici o carte, 87,5 la sută aveau cărți religioase și 37,5 la sută cărți laice; din 337 de maiștri în ateliere și de proprietari de hanuri și cârciumi 22,3 la sută nu dețineau cărți, 77,7 la sută aveau cărți religioase și 22 la sută cărți laice; din 10 calfe în ateliere, 70 la sută nu aveau cărți, 30 la sută aveau cărți religioase și 10 la sută cărți laice; din 14 muncitori salariați, 42,8 la sută nu aveau cărți, 57,2 la sută aveau cărți religioase, nici unul neavând cărți laice; din 46 de funcționari mijlocii și mici 32,6 la sută nu aveau cărți, 67,4 la sută aveau cărți religioase și 30,4 la sută cărți laice, din 22 de militari, 54,5 la sută nu dețineau cărți, 45,5 la sută aveau cărți religioase și 22,5 la sută cărți laice. în privința celor cu pregătire universitară, Wittmann observă că titlurile din bibliotecile lor reflectau foarte apăsat lupta dintre concepția veche, umanistă, și cea nouă, pragmatică. fCf. Plaul, *id.,* p. 54)
*05 După Michel Rifaterre, „se consideră clișeu un grup de cuvinte care stârnesc reacții precum: *deja vu,* banal,

bătătorit, falsă eleganță, tocit, fosilizat, etc. (în ***Essais de stylistique structurale,*** *presentation et traduction de* D. Delas, Paris, Flammarion, 1971, p. 162; cf. Ruth Amossy, Elisheva Rosen, ***Les discours du clichâ,*** Editions CDU et SEDES reunis, Societe d'edition d'enseignement superieur, Paris, 1982, p. 9).
Clișeul este, la origine, o figură de stil. Se poate vorbi, în acest context, despre clișeu ca despre o figură de stil lexicalizată și resimțită ca fiind tocită, sunt de părere Amossy și Rosen. Analiza tropilor tociți și-a apropriat deja cuceririle sociocriticii, care plasează în centrul preocupărilor sale raportul constitutiv al discursului social în textele literare. Claude Duchet a subliniat, din această perspectivă, importanța preponderentă a discursului social, definit ca impersonalul textului, „acel *dejă-dit,* de o evidență preexistentă romanului și devenit manifest datorită acestuia. Este discursul deja ținut, în trecutul textului, asupra a ce este nou, care se atașează unei clase, asupra muncitorului în

357 șomaj, asupra studentului în mansarda sa, asupra femeii «sărace dar oneste», asupra reveriilor romanești, a platitudinii mariajului și a ritualurilor adulterului. Romancierul poate ceda mai mult sau mai puțin cuvântul său acestui *tout-dit* multifocalizat, saturat și structurat de ideologia dominantă a cărui formă reziduală este.“ *(„Une ăecriture de la socialite", („Poetique"* 16, 1973, p. 453. cf. Amossy și Rosen, op. cit., p. 21).
Clișeul este, din punctul de vedere al studiului de față, un procedeu de trivializare.
*[06] După Rudolf Schenda, ***Dielesestofe derKleinenLeute...,***ed. cit, p. 178.
'0' Schenda, op. cit., cap. ***Die Lesestoffe den Beherrschten sind die heirscbende Literatur,*** pp. 121-139). Un simplu joc de cuvinte ne duce, iată, direct la esența fenomenului: materia de lectură a celor dominați este literatura celor care domină. Amintesc distincția pe care am stabilit-o între cultura de masă și cultura maselor. Tendința este ca în unele zone ele să se suprapună. 108 Anne-Marie Perrin-Naffakh, *„Amours-toujours: l'ecriture clichee dans le roman sentimental"* în ***Le clichâ,*** *textes reunis par* Gilles

Mathis, Interlangues literatures, Presses Universitaires du Mirail, Universite de Toulouse-Le Mirail, 1998, p. 176.
109 *Ibidem.*
HO V. şi Schenda, op. cit., p. 134. Un lanţ care se reproduce pe sistemul comunicării de masă, după o schemă pe care Marx a descris-o deja de un secol şi jumătate, în **Contribuţii la critica economiei politice,** arătând că prin consum se face reproducţia trebuinţelor individului. Pare însă greu de admis, după cum am încercat să sugerez ceva mai înainte, că lucrurile stau întocmai aşa cum le-a interpretat Marx şi, după el, în secolul al XX-lea, filosofii Şcolii de la Frankfurt, în frunte cu Marcuse şi Fromm, şi anume că există o politică special orientată către menţinerea maselor în stare de supunere prin asigurarea nevoilor de *loisir,* de exemplu. Trebuie înţeles - fără a nega total posibilitatea ca, o dată cunoscut, acest vector să nu fie pe alocuri speculat de către guverne - că oamenii chiar asta vor, în primul rând, şi în al doilea rând că tot ceea ce se face de către organizatorii consumului şi de către cei care ştiu să genereze noi trebuinţe are, în mod primordial, raţiuni mercantile. Nu trebuie, mă gândesc, să excludem de aici orgoliul de creatori al autorilor de produse noi, al realizatorilor de reclame după cum nici caracterul agonal al acestei competiţii pentru a fi primul în piaţă nu trebuie să ne scape.

111 Statistic, violenţa este ingredientul principal al literaturii de consum (chiar a celei pentru copii), cu excepţia aşa-numitelor romane sentimentale.
H2 Acel cititor pe care, cu o sintagmă inspirată, Otto F. Best îl numeşte „cititorul plângăcios“ ***(Der weinende Leser. Kitsch als Trdstung, Droge und teufliche Verfiihrung,*** Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, 1985).
H3 pi$_{au}$i$_{; O}$p. cit., p. 112.
*[14] Idem, p. 113.
11^ *Mauvais*- urât, rău (fr.)
11$ Gerlach omite inexplicabil să enunţe *Kriminalroman,* care desemnează cam acelaşi lucru. Plaul, în ***Illustrierte Geschichte...*** (v. p. 213), foloseşte

denumirea de *Kriminal- und Detektivliteratur.* De altfel, majoritatea cercetătorilor germani utilizează acest din urmă termen; de pildă, Gerhardt Henkel **(Kriminalroman und Trivialliteratur,** în ***Texte zur Trivialliteratur. Uber Wert und Wirkung von Massenware,*** ed. cit., p.105 și urm.; Peter Domagalski, op cit., p. 38.
* Cu semnul acesta am marcat categorii ale literaturii de consum care apar în această enumerare probabil dintr-o eroare a lui Gerlach.
11 2 *ConciLJrge -* portăreasă (fr.)
12 *Midinette -* tânără vânzătoare de magazin (fr.)
119 Gerlach nu e, probabil, la curent cu originea denumirii *soap opera,* altfel nu se explică apariția în această listă a unei categorii care aparține televiziunii.
120 *geringwertig* - de valoare redusă (germ.)
121 *After -* anus (germ.)
122 Dar și *Kolportageliteratur* (v. și Fetzer, op. cit.).
123 *Miilleimer* - găleată de gunoi (germ.)
124 *minderwertig* - de proastă calitate (germ.)
125 *Schmutz-* murdărie (germ.)
126 *Schund-* marfă de duzină (germ.)
127 se/c/jf _ puțin adânc, fără profunzime (germ.)
128 literatură subterană (germ.)
129 scriere vulgară (germ.)
130 De asemenea, mai pot fi întâlnite expresii cum sunt: literatură de citit în tren, literatură pentru coafeze, literatură de tarabă, literatură de doi bani, literatură ieftină, cu trimitere la valoarea estetică redusă, și alte câteva, întrebuințate mai mult în

359 conversații și în contexte peiorative, fără nici o legătură cu studiul științific al fenomenului.
'3' Plaul, op. cit. pp. 120-174.
'32 plaul formulează de fiecare dată adăugând cuvântul *„trivial".* Deci, *die historische Trivialliteratur, die triviale Răuberliteratur, die triviale Kriminal- und Detektivliteratur* etc. Pentru că un roman cum este **Crimă și pedeapsă,** de Dostoievski, este unul care atinge genul polițist, dar nu aparține literaturii de consum (v. supra, regulile lui Van Dine), în vreme ce

Misterul camerei galbene, de Gaston Leroux, este încadrabil fără dubii acesteia din urmă.
'33 Idem pp. 195-232.
'34 Comp. Plaul, op. cit., pp. 120-129, cu Nusser, op. cit., p. 60. '33 Definesc prin kitsch superior acele opere artistice care se disting prin artificiozitate sau prin concesii prea multe făcute gustului comun. **Mizerabilii** sau **Notre-Dame de Paris** sunt forme de kitsch superior, **Mica Dorrit, Marile speranțe** sau **Prietenul nostru comun.** Nu mai puțin semnificative, în această ordine, sunt romanele scrise de surorile Bronte sau de Jane Austen. Astfel de creații se prevalează de un prea mare sentimentalism, introduc prea dese răsturnări de situații, peste limitele verosimilității, sunt în general manicheiste. De asemenea, teatrul liric este în întregime o formă de kitsch superior. Nimic mai forțat fastuos decât montările unei opere baroce, de Hăndel, sau Monteverdi, Dar toată acea „vorbire“muzicală a teatrului liric - de la Purcell la Wagner - este o exagerată înfrumusețare și dramatizare a artei cântului.
'36 Este ceea ce apropie în mod decisiv literatura de marfă, din punct de vedere ale calităților „de produs", economice.
*32 Cumnatul lui Goethe, pentru cine are gustul anecdoticii. [138] Plaul, p. 134.
'3^ O instructivă contribuție pe acest segment o constituie cartea lui Karl Ernst Maier, **Tugendliteratur. Formen. Inhalte pădagogische Bedeutung,** Verlag Julius Klinkhardt, Bad Heilbrunn/ Obb., 1980.
'40 Despre acest tip de literatură singurul studiu special pe care 1- am identificat pare a fi teza de docență a lui Karlheinz Rossbacher, susținută la Universitatea din Salzburg în iunie 1974, și intitulată **Heimatkunstbewegung und Heimatroman. Zu einer Literatursoziologje der Jahrhundertwende,** netipărită, dar menționată de Enciclopedia **Brockhaus** la articolul consacrat

„Trivialliteratur[11], pe care am putut-o consulta în Biblioteca Institutului de Germanistică din Viena. Date

pertinente despre formele pe care le poate îmbrăca literatura pătrunsă de fervoarea naționalistă în ***Die deutsche Literatur im Dritten Reicb. Tbemen-Traditionen-Wirkungen,*** *brsg. von* Horst Denkler *und* Karl Priimm, Bibliographische Mitarbeit und Register: Helmut G. Hermann, Reclam, Stuttgart, 1976.
'4' Numele acesta înseamnă „Domnul sentimentelor tăinuite". Autorul probabil este scriitorul Li Yu, care a trăit în secolul al XVH-lea, deci a fost contemporan cu clasicismul francez.
'^2 Detalii în Nusser, pp. 88-95 și în Volker Klotz, ***Bilrgerlicbes Lacbtbeater. Komodie. Posse. Scbwank. Operette,*** Deutsche Taschenbuch Verlag, Miinchen, 1980.
'4^ Interesante considerații în Nusser, pp. 95-104.
'44 Apariția în spațiul european a acestui tip de literatură și dezvoltarea ei în Germania este tratată într-o lucrare realizată în colaborare de Klaus Doderer, Christiane Korner, Helmut Miiller și Katjia Ott, ***Comics. Gescbicbte einer populären Literaturform in Deutschland seit 1945,*** Beltz Verlag, Weinheim und Basel, 1990. Nu mai puțin importantă este cartea lui Dietrich Griinewald, ***Comics,*** Max Niemayer Verlag, Tiibingen, 2000. '43 Se va vedea, în cele ce urmeaxă, cât de eronată a fost alegerea acestui termen de către Gerard Genette pentru a denumi, în ***Palimpsestes,*** hypertext acel text care rezultă din prelucrarea, adaptarea, pastișarea, parodierea etc. a unui text de bază, pe care La numit hypotext. Terminologia lui, tributară suficienței structuraliste - deși Genette nu se numără printre acei structuraliști găunoși, gata oricând să atribuie denominații aiuritoare, penibile, unor lucruri pe care bunul simț le-a catalogat deja - nu a făcut carieră nu doar pentru că a apărut concurența nomenclatorului de termeni pentru ordinatoare, ci și pentru că ea nu răspundea esenței fenomenului, logicii lui interne. Pentru a surmonta dificultatea în care Genette a lăsat problema, cred,că o soluție convenabilă ar fi adoptarea termenului *ptorotext.*
'4^ Robert Coover, ***„Tbe End ofBooks“,*** în „New York Times Book Review", 21. 06. 1992, *apud* Roberto Simanowsky, *„Autorschaften in digitalen Medien. Eine Einleitung“,* în *„TEXT+KRITIK“, Zeitschrift fiir*

Literatur, Herausgegeber Heinz Ludwig Arnold, X/01,152, ***Digitale Literatur,*** p. 6.
'47 Pentru mai multe detalii de vizitat web-site-ul lui Florian Cramer:

http:/userpage Ju-berlin.de/~cantsin/index.cgi
14° Peter Gendolla/ Jurgen Schafer, *„Auf Spurensuche. Literatur im Netz, Netzliteratur und ihren Vorgeschichte(n)“,* în *TEXT+KRITIK“,* nr. citat.
*49 Câteva adrese, cel puțin la 28. 06. 2001, erau:
http:/www.storysprawl.com,
http:www.snafu.de/-klinger/backer/,
http:/www.dischtung-digital.de.
http:/www.cyberpoiesis.net,
http:/www.hyperdis.de.
150 *Netzliteratur* și *Literatur in Netz..* Cf. Roberto Simanowsky. loc. cit., p. 6.
151 R. Simanovsky. loc cit., p. 8.
152 Un argument în favoarea acestui punct de vedere îl constituie opinia profesată de Marie-Laure Ryan, care a dedicat temei hyperficțiunii o carte întreagă ***(Narrative as Virtual Reality. Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Medias,*** Baltimore, London, 2001). Aici ea dezvoltă o tipologie a diferitelor modele de interactivitate cu rețeaua, care leagă între ele regulile tradiționale ale povestirii cu structurile ei avangardiste. Ryan problematizează posibilitatea de imersiune în hiperficțiune din trei puncte de vedere: temporal, spațial și emoțional. Problema este că tocmai lipsa de emoție i se poate reproșa acestui tip de creație literară, dar nu știm încă dacă în ce măsură cititorului viitor nu i se vor nuanța altfel percepțiile, reperzentările, emoțiile.
153 Intrarea cărții în sfera de interes a potențialilor cumpărători prezintă analogii evidente cu fenomenul comerțului de artă. Iată cum poate fi sintetizată esența acestui tip de relație care implică economicul dar și psihologia și estetica. „Ce se întâmplă pe piața artei, așadar, în relația pe care spiritul speculației financiare o întreține cu lumea operelor de artă? Colecționarul de opere de artă, ca și negustorul avizat (...) știe că valoarea estetică se constituie în relație cu un subiect. El speculează însă relația care există între valoarea

estetică și subiectul estetic, situându-se, constant, în afara acesteia. Iată actul care transformă valoarea estetică în marfă. Substratul? Posesiunea ca mișcare ce transformă orice valoare în obiect și în cifră, mentalitatea sub exigențele căreia bogăția umană înseamnă în chip exclusiv posesiune. Sunt condițiile care supun valoarea estetică unui «double emploi» și care o subordonează, așadar, unei mișcări orientate către acumulare-posesiune.“ (Dumitru Matei, „Cuvânt înainte" la Georges Bernier, **Arta și comerțul,** traducere de Ileana Șoldea, Editura Meridiane, București, 1979).

362

încheiere

Am parcurs un drum de-a lungul c?ruia am căutat să explicăm abundența trivialului în cultura noastră actuală. Pentru aceasta, a trebuit să vedem rolul și poziția lui în reprezentările despre bine, frumos, urât, despre artă și morală, despre sacralitate. Am văzut astfel că trivialul este o componentă intrinsecă a culturii încă din Antichitate.

încercarea pe care am făcut-o a fost aceea de a privi sistemul creației cu o mentalitate modernă, rezultată din experiențele estetice ale ultimului secol. Problemele specifice receptării artei și valorizării urâtului ne-au ajutat să decelăm contingențele și imuabilele trivialului.

Trivialul se altoiește pe trunchiul urâtului, pe care l-am văzut nu ca pe o categorie oarecare, menită să se confere mai multă strălucire frumosului, ci chiar l-am socotit perechea cu care acesta din urmă formează un binom ontologic, manifestând o tensiune generatoare de estetic. în ciuda ideii comune despre trivial, am putut constata că aria lui de manifestare este mult mai largă decât aceea a unor supărătoare manifestări cotidiene sau a unor transcripții ale vocabularului vulgar. în sfera trivialului, ca mod, se încadrează

gesturile, atitudinile și cuvintele vulgare sau obscene, emanații ale unui stil de viață, la rândul lui determinat de un nivel ierarhic, de un statut social, de o treaptă de educație. Contrar a ceea ce se consideră îndeobște, lumea educată nu-și refuză trivialul, fie pentru pitorescul lui, fie pentru că, în fond, fiecare trebuie să-și afirme, într-un fel, doza de umanitate primitivă, biologică, vitală.

Trivialului, domeniu de aplicație al urâtului, nu-i este străină, în estetică, năzuința către frumos, către original dar și către utilizarea clișeelor și stereotipiilor, ceea ce naște o sumedenie de situații cu aparențe de ambiguitate sau de echivoc. Nu este vorba decât de un fenomen dialectic de schimbare de semn, simptom al relației de unitate și contradicție dintre frumos și urât.

Practic, nici o perioadă a istoriei artei și literaturii nu a fost dispensată de prezența trivialului și puține curente au scăpat de influența - când fascinantă, când brutală și în forță - a acestuia. Din Antichitate și până azi se adună exemple care aglutinează o istorie paralelă a artei și literaturii, cu multe pagini bizare. O calificăm drept paralelă pentru că, fatalmente, esteticile normative centrate pe frumos (fapt plin de efecte pozitive pentru arte, de altfel, fără aceste ideologii care nu ar fi fost posibil un progres, în măsura în care se poate vorbi de așa-ceva în artă), ca și consemnarea sau comentarea ideilor și a structurilor literare și estetice în general, au expediat trivialul în expresii vagi, de genul „suculentul umor popular[11] și altele asemenea. Așa se face că s-a glosat imens în marginea unor concepte și categorii cum sunt grațiosul, sublimul, ornamentalul, parodicul, bucolicul, monstruosul etc., dar nu s-au avut în atenție ignobilul, obscenul,

pornograficul, licențiosul, lascivul, orgiasticul, luxura, lubricul, sordidul, promiscuul decât eventual pasager și fără preocupare pentru definirea lor și înlănțuirea într-un sistem la fel de coerent cu al celorlalte categorii, cu toate că ?i pe acestea le găsim manifestate în literatura lumii și în majoritatea artelor încă din timpurile vechi. Mai mult, se poate constata că toate aceste indezirabile ale esteticii înalte sunt, în fapt, congruente cu întregul sistem estetic, având legături de anulare reciprocă sau sprijin cu categoriile așa-numite pozitive.

Am făcut o scurtă trecere prin resorturile psihologice ale creației și ne-am dat seama că nimic din ceea ce e propriu esteticii „frumoase[41] nu îi este străin celei „urâte“. La limită, putem infera că, așa cum vorbim de „arte 364 frumoase[11], putem foarte bine vorbi și de „arte urâte[11]. Trăsăturile și substraturile operei de artă se mențin și într-un registru și în celălalt ca și în categoriile care se situează la zona de impact sau de interferență dintre cele două sisteme ce formează un tot unitar, fiind și antagonice în același timp. Indiferent că e generat de instinctul de agresivitate, de reflexele și impulsurile ludice, de obișnuințele culturale, trivialul este un mod de manifestare propriu acelei laturi a ființei umane ce ține de corporalitate în sensul cel mai jos al biologicului, iar la nivel social carcterizează straturile aflate pe treptele inferioare în ierarhie.

Trivialul a irigat cu tendințele sale vitale sau distructive marile curente și marile opere, a constituit, prin abjecție și mizerie, prin instinctual, ca realități ale vieții, sursa de dinamizare a narativității, termenul cu care s-a pus în mișcare idealitatea tocmai în vederea depășirii stărilor și circumstanțelor opresante ale necesității brute. A rezultat, după milenii de evoluție culturală, că frumosul însuși nu mai e o gratuitate ci o tendință naturală a speciei, probabil inseminată între

potențialitățile ereditare. Paradoxal, trivialii care se dezlănțuie în cascade de râs nebun la giumbușlucurile unui scamator sau se dau în vânt după o muzică pentru care nici un meloman cu educație nu ar pleca urechea sunt și ei în căutarea frumosului.

Istoria artei și a literaturii au reținut numeroase opere care recurg la reprezentarea trivialului. Dar s-a vorbit mai puțin sau doar în cercuri de inițiați despre literatura cu adevărat trivială. Poezia și proza licențioasă, romanul libertin, teatrul erotic sunt tot atâtea domenii care încep să intre, încet, încet, în atenția cercetătorilor și a celor interesați să scoată la lumină și să valorifice o tradiție ocultată din motive de pudoare, ca și din cauza persecuției din partea autorităților religioase sau civile. E bine ca procesul de reeditare și de difuzare a fel de fel de *curiosa,* ascunse atâta vreme de privirile vulgului, deși erau în conexiune perfectă cu vulgarul (de fapt, tocmai de aceea),

365 să ne găsească pregătiți din punct de vedere teoretic pentru a le întimpina corespunzător cu poziția lor în sistemul esteticii și al artelor, cu situarea în conceptele științei literaturii.

De asemenea, succesul de care se bucură literatura de consum face ca aceasta să solicite o abordare judicioasă, cu mijloacele criticii și teoriei literare, pentru a o legitima (nu mai putem închide ochii la un domeniu atât de vast sub motivul non-valorii acestui gen; el are o valoare estetică mai presus de orice dubiu pentru un anumit public) între celelalte paradigme literare, pentru a-i descifra sensul, pentru a-i vedea determinările psihologice și sociologice. E suficient să afirmăm că operează cu clișee? Nu, de vreme ce marea literatură croșetează, la rândul ei, clișee, de la Homer și până astăzi. Și atunci, nu e mai bine să

vedem și să deducem, din relaționări și puneri în paralel, care sunt diferențele, în ce constau clișeele uneia și în ce constau schemele și stereotipiile celeilalte?

Demersul pe care l-am întreprins nu a urmărit să plătească tribut ideilor la modă, după care orice are drept de existență în materie de artă și că esteticile, concepțiile, gusturile se pot amesteca foarte bine și pot coabita în deplină armonie, cu condiția toleranței. Iar lumea de azi pare tot mai tolerantă la ceea ce lumea de ieri era intolerantă; în schimb, vine cu tipurile ei de intoleranță. O asemenea concepție este simplistă, iar orientarea de natură primordial ideologică nu face corp comun cu analiza științifică, obiectivă a operelor de artă, cu criteriile estetice. Direcția pe care am mers a fost aceea de a arăta că în lumea artei, în materie de gust estetic se întâmplă - ca și în societate, de altfel, ca și în Microcosmos - că extremele coexistă, se presupun reciproc dar se și exclud reciproc. Și că, în aceeași ordine de idei, sistemele și concepțiile diferite, operele născute din ideologii artistice diferite au coexistat, mai mult sau mai puțin pașnic, dintotdeauna. Nu am vrut să propun trivialul ca normă de gust ci doar ca obiect de studiu al esteticii.

Am identificat, pentru a arăta aceasta, principii și categorii noi, am revizuit altele, demult cunoscute, am căutat să descifrăm dialectica existenței, transformărilor și excluziunilor, a inversării sensului, care fac arta atât de fascinantă și de paradoxală. Privită prin această prismă, dar luând act mai ales de datele realității, arta nu este apanajul unei elite. Aceasta este valabil numai pentru arta înaltă. Cu amendamentul că elitele sunt atrase, în unele cazuri, din motive diferite - interes pentru cunoaștere, gust pentru bizar și extravagant ori pur și simplu nevoia de a lăsa omenescul să se

exprime și să-și caute compensațiile pe care arta înaltă, cu doza ei de artificial, nu le asigură - de arta care aprține zonelor triviale sau este inspirat? din trivial.

Un proces invers este, de asemenea, sesizabil: vulgul are propriile interese și percepții legate de frumos dar nu rareori se arată cucerit de arta elitelor, cu condiția ca aceasta să nu reprezinte o nișă a unui experimentalism gol. Este important, de asemenea, pentru cei mai puțin instruiți, ca arta să exprime omenescul în formule care să-i fie accesibile.

Neînțelegerea dublelor determinări ale actelor artistice, încremenirea în schemele esteticii clasicizante, au făcut ca în momentul de față esteticienii Occidentului să fie complet dezorientați în fața artei actuale, care nu mai servește frumosul, dar rămâne să servescă omenescul. Poate prea omenesc, uneori, dar, cine știe?... Istoria va selecta ce e valoros din acest deconcertant câmp al artei și literaturii contemporane. Discutând determinările trivialului și relația estetică pe care el o instituie, am căutat să luminăm și aspectul primordial care guvernează sistemul creației și al receptării: și frumosul și urâtul, și ce e nobil și ce e ignobil interesează în egală măsură esteticul. Chiar dacă nu și esteticile, fiecare sistem având un conținut de normativitate, împins la extrem în cazul programelor și manifestelor artistice și literare.

Nu în ultimul rând, am năzuit să studiem conceptele estetice nu în sine, cum s-a făcut până acum, sau doar în

367 relație cu opera de artă ci și în relația cu omul. Altminteri, orice abordare riscă - așa cum, de fapt, s-a și întâmplat - să genereze confuzii și să îndepărteze studiul artei de originile și de suportul ei psihologic, de public și de paradigmele receptării. Estetica a fost privită în aceste pagini ca

o preocupare a antropologiei.

Un cititor atent va fi remarcat, cu siguranță, că referințe despre opera câtorva mari filosofi ai artei apar doar sporadic. Am redus la minimum, chiar am renunțat cu totul la citate din Platon, Aristotel, din operele câtorva mari teologi, din Kant, Hegel, frații Schlegel, Schelling, Heidegger. Trei sunt motivele pentru care am procedat astfel. Primul este acela că ori de câte ori se recurge la o citare din acești gânditori este absolut obligatorie și interpretarea acesteia, pentru că gradul maxim de generalitate al formulărilor ori stadiul de acum depășit al paradigmei artistice și de receptare la care ei fac apel nasc nevoia de a comenta și de a preciza care dintre accepțiunile posibile a fost folosită. Judecățile lor, la care bineînțeles translarea dintr-o limbă într-alta au adus sau ar fi adus serioase distorsiuni ori - se întâmplă și așa - nuanțe în plus, se pretează la comentarii și la polemici uneori parcă nesfârșite cu interpreții care s-au pronunțat de-a lungul timpului asupra acestora. Am dorit să evit intrarea într-un astfel de labirint. Al doilea motiv este că absolut toate concepțiile pe care le-am adus în sprijinul teoriei cuprinse în aceste pagini au beneficiat de deschiderile și de salturile provocate în gândirea estetică, în interpretarea literaturii de către cei enumerați mai înainte. Adaosurile gândirii lor sunt, așadar, implicite. *Last but not least, o* lucrare cum este aceasta va fi parcursă, în principiu, de către cititori care vor recunoaște influența tezelor clasice ale esteticii și filosofici artei în osatura acestui construct prezentat aici. Le-am presupus, așadar, cunoscute și, pentru a nu încărca excesiv aparatul bibliografic și citările - și așa destul de abundente - mi-am luat îngăduința de a nu le mai menționa ca atare 368 decât acolo unde logica și turnura demonstrației o cereau imperios. Sper că opțiunea

mea va fi privită cu înțelegere.

Istoria literaturii și a artelor a fost permanent însoțită de reflexul lumii de jos sau de exprimarea josului lumii. Nu am dorit să realizez o pledoarie pentru aceasta ci doar să descriu un fenomen. Dacă a ieșit pe alocuri altfel, asta s-a întâmplat, fără îndoială, pentru că uneori subiectul însuși pledează pentru sine.

BIBLIOGRAFIE

I. LUCRĂRI DE REFERINȚĂ

* ** **Arte poetice. Antichitatea,** culegere îngrijită de **D.M.** Pippidi, Editura Univers, București, 1970

* ** **Arte poetice. Romantismul,** coordonarea volumului Angela Ion, studiu introductiv Romul Munteanu, Editura Univers, București, 1982

* ** **De la Apollo la Faust.** *Dialog între civilizații, dialog între generații,* Antologie, cuvânt înainte și note introductive Victor Ernest Mașek, Editura Meridiane, București, 1978

* ** **Dicționar de estetică generală,** Editura Politică, București, 1972

* ** ***Dictionnaire des oeuvres ârotiques*** *(domain frangais), preface de* Pascal Pia, Editions Robert Laffont, Paris, 2001

* ** **Estetica,** Editura Academiei Republicii Socialiste România, București, 1983

* ** ***Fabliaux ârotiques.*** *Textes des jongleurs des **XII**[6] et **XIII**[e] siecle, edition critique, traduction, introduction et notes par* Luciano Rossi avec *la collaboration de* Richard Straub, *postface de* Howard Bloch, Librairie Generale Franțaise, 1992

* ** ***Le beau aujourd'bui,*** Editions du Centre Pompidou, Paris, 1993

* ** ***Le Grand Guignol. Le Th&ătre des Peurs de la Belle Epoque,*** *edition etablie par* Agnes Pierron, Robert Laffont, Paris, 1995

* ** *Les **farces. Moyen Age et Renaissance,** edition et traduction* Bernard Faivre, Imprimerie nationale *editeur,* vol. I, *„La Guerre des* sexes“, 1997

* ** ***Literary Taste, Culture and Mass Communication,*** vol I-II, *edited by* Peter

Davidson, Rolf Meyersohn *and* Edward Shils, Chadwick Healey, Cambridge, 1978

*** ***Nouveau recueil complet des fabliaux (NRCF),*** *publiee par* William Noomen & Nico Van den Boogaard, *en collaboration avec* L. Gheschiere etH.B. Sol, Van Gorcum, Assen, Pays-Bas, *tome premier* - 1983, *tome* II - 1984, *tome* III - 1986, *tome* IV - 1988, *tome* V - 1990, *tome* VI - 1991, *tome* VII - 1993, *tome* VIII - 1994, *tome* IX - 1996, *tome* X - 1998

*** ***Po^tique du burlesque,*** *Actes du Colloque international du Centre de Recherches sur les Litterattures Modernes et Contemporaines de 1'Universite Blaise Pascal, 22-24 fevrier, 1996, edites par* Dominique Bertrand, Honore Champion Editeur, Paris, 1998

*** **Pour** ***une esthâtique de la littârature mineure,*** *actes du* Colloque *„Litterature majeure, litterature mineure'[1], reunis et presentes par* Luc Fraisse, Honore Champion Editeur, 2000

*** ***Recueil de farces (1450-1550),*** *textes annotes et comentes par* Andre Tissier, *professeur â la* Sorbonne (Paris III), Librairie Droz S.A., Geneve, *tome* I - 1986, *tome* II - 1987, *tome* III- 1988, *tome* IV - 1989, *tome* V - 1989, *tome* VI - 1990, *tome* VII - 1993, *tome* VIII - 1994, *tome* IX - 1995, *tome* X -1996, *tome* XI - 1997, *tome* XII - 1998, *tome* XIII -2000

* ** ***Tbâătre ârotique,*** *volume* I, Editions La Musardine, Paris, 2001

* ** ***Sprtlche auf deutscben Klos.*** *Warum steht hier nichts?,* Wilhelm Heyne Verlag, Munchen, 1988

* ** ***La Sublimation.*** *Les senders de la creation,* Tchou *editeur,* 1979

* ** ***Texte zur Trivialliteratur. Ober Wert und Wirkung von Massenware,*** Ernst Klett Verlag, Stuttgart, 1971

Adorno, Theodor W., ***Tbdorie estb6tique, trad.*** Marc Jimenez, Paris, Klincksieck, 1974

Adorno, Theodor **W.,** ***Gesammelte Schriften,*** *herausgegeben von* Gretel Adorno *und* Rolf Tiedemann, *Band* 7, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1970

Alexandrian, Istoria filozofiei oculte, traducere de Claudia . < Dumitriu, Humanitas, București, 1994

Alexandrian, Sarane, *oeuvres choisies et presentees par,* ***târotisme au XIX[6] sfecle,*** Editions Jean-Claude Lattes, Paris, 1993

Amossy, Ruth; **Rosen,** Elisheva, ***Les discours du clichă,*** Editions CDU et SEDES reunis, Societe d'edition d'enseignement superieur, Paris, 1982

Artes, Philippe și Duby, Georges (coordonatori), **Istoria vieții private.** *De Ia Imperiul roman la anul o mie,* traducere de Ion Herdan, vol. l-II, Editura Meridiane, București, 1994 **Aristotel, Metafizica,** traducere de Ștefan Bezdechi, studiu introductiv și note de Dan Bădărău, Editura Academiei Republicii Populare Române, București, 1965

Aristotel, Poetica, studiu introductiv, traducere și comentarii de D.M. Pippidi, ediția a IlI-a, îngrijită de Stela Petecel, editura IRI, București, 1998

Baconsky, Theodor, **Râsul patriarhilor,** *O antropologie a deriziunii în patristica răsăriteană,* cuvânt înainte de Andrei Pleșu, Editura Anastasia, București, 1996

Bahtin, Mihail, **Francois Rabelais și cultura populară în Evul Mediu și în Renaștere,** în românește de S. Recevschi, Editura Univers, București, 1974

Bahtin, Mihail, **Probleme de literatură și estetică,** traducere de Nicolae Iliescu, prefață de Marian Vasile, Editura Univers, București, 1982

Barnett, S.A., Biologie și libertate. *Eseu asupra implicațiilor etologiei umane,* traducere de Amelia Croitoru, Editura Științifică, București, 1995

Barthes, Roland, ***Mythologies,*** Editions du Seuil, Paris, 1957 **Baudry,** Patrick, **Erotismul și pornografia,** traducere de Alina Mihaela Băluț, Eurosong & Book, 1998

Bechet, Florica, **Termeni latini de apreciere a valorii umane.**
Axiologicele totalizatoare, Editura Paideia, București, 1998
Bell, Quentin, ***Bad Art,*** Chatto & Windus, London, 1989
Benjamin, Walter, ***Gesammelte Scbriften,*** *Band* VII.l, *hrsg.* ***von*** Rolf Tiedermann *und* Hermann Schweppenhäuser, *unter Mitarbeit von* Christoph Godde, Henri Lonitz *und* Gary Smith, Suhrkamp Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, 1991
Bergson, Henri, **Teoria râsului,** versiune românească Silviu Lupașcu, studiu introductiv Ștefan Afloroaei, Institutul European, Iași, 1992
Bernier, Georges, **Arta și comerțul,** traducere de Ileana Șoldea, cuvânt înainte de Dumitru Matei, Editura Meridiane, București, 1979

Best, Otto **F.,** ***Der weinende Leser. Kitsch als Trdstung, Droge und teufliche Verfiihrung,*** Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt a. M., 1985
Birgy, Philippe, ***Mouvement*** **techno** ***et transit culturel,*** L'Harmattan, 2001
Bishop, Clifford, ***Le sexe et le sacrd,*** *traduit de 1'anglais par* Philippe Cornu, *postface de* Michel Cazenave, Albin Michel, Paris, 1997
Blanche, Robert, ***Des categories esthâtiques,*** *preface de* Yvon Belaval, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1979
Bloom, Harold, **Canonul occidental.** *Cărțile și Școala Epocilor,* traducere de Diana Stanciu, postfață de Mihaela Anghelescu Irimia, Editura Univers, 1998
Bologne, Jean-Claude, ***Histoire de la pudeur,*** Olivier Orban, Paris, 1986
Bonnet, Gerard, ***Les perversions sexuelles,*** *2e edition mise ă jour,* Presses Universitaires de France, Paris, 1993
Boutot, Alain, **Inventarea formelor,** Traducere de Florin Munteanu, cu o introducere a autorului, Editura Nemira, 1996
Bouzard, Thierry, ***Anthologie du chant militaire***

franțais. Editions Grancer, Paris, 2000
Brillat-Savarin, Fiziologia gustului, traducere de Doina Pașca- Harsânyi, cuvânt înainte de Dan Grigorescu, Editura Meridiane, București, 1988
Burckhardt, Jakob, **Cultura Renașterii în Italia,** vol I II, traducere de Nicolae Balotă și Gil Ciorogaru, prefață, tabele cronologice și indici de Nicolae Balotă, Editura Minerva, București, 2000
Burger, Heinz Otto, *hrsg. von,* ***Studien zur Trivialliteratur,*** Vittorio Klostermann, Frankfurt a. M., 1968
Burke, Edmund, **Despre sublim și frumos.** *Cercetare filosofică a originii ideilor,* traducere de Anda Teodorescu și Andrei Bantaș, prefață de .Dan Grigorescu, Editura Meridiane București, 1981
Călinescu, G., Principii de estetică, Editura pentru Literatură, București, 1968
Chartier, Roger, **Lecturi și cititori în Franța Vechiului Regim,** traducere din limba franceză de Maria Carpov, Editura Meridiane, București, 1997
Chasseguet-Smirgel, Jeanine, **Pour *une psychanalyse de l'art et de la crâativită,*** Payol, Paris, 1971

Collard, Jacques, ***Antholqgie de la littâratur argotique des origines ă nos jours,*** Editions Mazarine, Paris, 1985
Collins, Jim, ***Uncommon Cultures. Popular Culture and Postmodernism,*** Routledge, New York and London, 1989
Cosma, Doru, **Scriitori în fața justiției.** *De la Dante la Zola,* ediția a II-a revăzută, Editura Allfa, București, 1996
Crebillon fils, ***Choix de textes,*** *preface* <f Etiemble, *presente et annote par* Jeannine Amoyal, Mercure de France, 1964 **Croce,** Benedetto, **Poezia.** *Introducere în critica și istoria poeziei și literaturii,* traducere și prefață: Șerban Stati, Editura Univers, București, 1972
Debray-Ritzen, Pierre, ***Psychologie de la literature et de la creation littâraire,*** La Bibliotheque de C.E.P.L., Retz, Paris, 1977

Delumeau, Jean, *presente par,* ***Injures et blasphemes,*** Editions Imago, Paris, 1989

Denkler, Horst, **Prtimm,** Karl, *hrsg.* ***Von, Die deutsche Literatur im Dritten Reich. Themen-Traditionen-Wirkungen,*** *Bibliographische Mitarbeit und Register.* Helmut G. Hermann, Reclam, Stuttgart, 1976

Dolle-Weinkauff, Berndt, ***Comics. Geschichte einer populăren Literaturform in Deutschland seit 1945.*** *Erarbeitet unter Mitwirkung von* Klaus Doderer, Christiane Kbrner, Helmut Miiller *und* Katjia Ott, Betz Verlag, Weinheim und Basel, 1990

Domagalski, Peter, ***Trivialliteratur. Geschichte. Produktion. Rezepzion,*** Verlag Herder, Freiburg im Breisgau, 1981

Drogeanu, Paul P., **Practica fericirii.** *Fragmente despre sărbătoresc,* Editura Eminescu, București, 1985

Dundes, Alan, ***Life is Like a Chicken Coop Ladder. A Portrait of German Culture Through Folklore,*** Columbia University Press, New York, 1984

Durkheim, Emile, **Formele elementare ale vieții religioase,** traducere Magda Jeanrenaud și Silviu- Lupescu, cu o prefață de Gilles Ferreol, Polirom, Iași, 1995

Eibl-Eibesfeldt, Irenăus, **Agresivitatea umană.** *Studiu etologic,* Traducere din limba germană de Vasile Dem. Zamfirescu, Editura Trei, 1995

Eliade, Mircea, **Tratat de istorie a religiilor,** cu o prefață de Georges Dumezil și un cuvânt înainte al autorului, traducere de Mariana Noica, Humanitas, București, 1992

375

Enescu, Gh., Fundamentele logice ale gândirii, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1980

Englisch, Paul, Dr., ***Gescbicbte der erotiscben Literator,*** Julius Pîittmann, Verlagsbuchhandlung, Stuttgart, 1927, Verlag fur Kultur und

Wissenschaft Bissinger K.G., Magdstadt bei Stuttgart, *Fotomechanischer Nachdruck des Textes, 1. Auflage,* 1963
Ernst, Thomas, ***Popliteratur,*** Europäische Verlagsanstalt/ Rotbuchverlag, Hamburg, 2001
fîtiemble, ***L'drotisme etl'amour,*** **ARLEA,** Librairie Les Fruits du Congo, Paris, 1987
Ey, Henry, **Conștiința,** traducere de Dinu Grama, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1983
Eyot,Yves, Gdnâse ***des pbdnomdnes estbâtiques,*** Editions sociales, Paris, 1978
Ferry, Luc, ***Le sens*** *du* ***beau,*** *Aux origines de la culture contemporaine. Suivi d'un debat* Ferry/Sollers *sur l'art contemporain,* Editions Cercle d'Art, 1998
Fetzer, Gunther, ***Wertungsprobleme in der Trivial-literturforscbung,*** Wilhelm Fink Verlag, Miinchen, 1980
Fiuduc, Natalia, **Materie și antimaterie,** Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1979
Focillon, Henri, **Viața formelor** și **Elogiul Mâinii,** Traducere de Laura Irodoiu Aslan, ediția a Il-a, Editura Meridiane, București, 1995
Fondandche, Daniel, ***Le roman poliâer,*** Ellipses Edition Marketing S.A., Paris, 2000
Forberg, F.-K., ***Manuel d'drotologie classique, precede de La porte de l'âne,*** Anonyme, ***traduit par*** Alcide Bonneau, Editions La Musardine, 1996
Freud, Sigmund, **Introducere în psihanaliză. Prelegeri de psihanaliză. Psihopatologia vieții cotidiene,** traducere, studiu introductiv și note: dr. Leonard Gavriliu, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1980
Freud, Sigmund, **Scrieri despre literatură și artă,** traducere și note de Vasile Dem. Zamfirescu, prefață de Romul Munteanu, Editura Univers, București, 1980
Gadamer, Hans-Georg, **Actualitatea frumosului,** Traducere de Val Panaitescu, Polirom, 2000
Genette, Gerard, ***Palimpsestes.*** *La litterature au second degre,* Editions du Seuil, Paris, 1982

Gerlach, Reinhard, ***Der Trivialroman in Frankreich, Funktionen und Wirkungsstrategjen von Konsumliteratur,*** Frankfurt am Main, 1994
Ghika, Matila **C., Estetică și teoria artei,** selecția textelor, postfață, notă asupra ediției, note și îngrijirea ediției de Ion Iliescu, traducerea de Traian Drăgoi, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1981
Ginzburg, Carlo, **Istorie nocturnă.** *O interpretare a Sabatului,* traducere de Mihai Avădanei, cu o prefață de Valeriu Gherghel, Polirom, Iași, 1996
Girard, Rene, **Violența și sacrul,** traducere de Mona Anlohi, Editura Nemira, 1995
Gordienne, Robert, ***Dictionnaire des mots qu'on dit "gros", de l'insulte et du ddnigrement,*** Editions Hors Commerce, 2002
Greinier, Martin, ***Die Entstehung der modeme Unter- baltungsliteratur. Studien zum Trivialroman des 18. Jahr- b undents,*** *herausgegeben und bearbeitet von* Therese Poser, Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, Reinbeck bei Hamburg, 1964
Grigorescu, Dan, **Pop art,** Editura Meridiane, București, 1975 **Grothe,** Heinz, ***Anekdote,*** J.B. Metzlersche Verlags- buchhandlung *und* Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH, Stuttgart, 1971
Grtinewald, Dietrich, ***Comics,*** Max Niemayer Verlag, Tiibingen, 2000 **Hebdige, D.,** ***Hiding in tbe Light: On Images and Things,*** Routledge, London, 1988
Hegel, G.W.F., Prelegeri de estetică, vol. l-II, traducere de D.D. Roșea, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1966
Herseni, Traian, **Sociologia literaturii.** *Câteva puncte de reper,* Editura Univers, București, 1973
Hipp, Marie-Therese, ***Mytbes etrâalitds.*** *Enquete sur le roman et les memoines (1660-1700),* Librairie C. Klincksieck, Paris, 1978
Hoggart, Richard, ***Tbe Uses of Literacy,*** Penguin Books, Harmondsworth, 1990
Huizinga, Johan, **Amurgul Evului Mediu.** *Studiu despre formele de viață și de gândire din*

secolul al XIV-lea și al XV-lea în Franța și în Țările de Jos, în românește de H.R. Radian, cuvânt introductiv de Edgar Papu, Editura Univers, București, 1970

Huizinga, Johan, **Homo ludens.** *încercare de determinare a elementului ludic al culturii,* traducere din limba olandeză de H.R. Radian, prefață de Gabriel Liiceanu, Editura Univers, București, 1977

lanoși, Ion, **Nearta - Artă,** Cartea Românească, București, vol. I 1982, voi. al II-lea 1985

Ingarden, Roman, **Studii de estetică,** în românește de Olga Zaicik, Studiu introductiv și selecția textelor de Nicolae Vanina, Editura Univers, București, 1978

Istvân, Hermann, **Kitsch-ul, fenomen al pseudoartei,** traducere din limba maghiară de Gheorghe Fischer, prefață și control științific de Ion lanoși, Editura Politică, București, 1973

Jauss, Hans Robert, **Experiență estetică și hermeneutică literară,** traducere și prefață de Andrei Corbea, Editura Univers, București, 1983

Kant, Immanuel, **Critica facultății de judecare,** traducerea: Vasile Dem. Zamfirescu și Alexandru Surdu, note și comentarii, bibliografie selectivă, indici de autori și de concepte Rodica Croitoru, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1981.

Kastler, Alfred, **Această stranie materie,** cu colaborarea lui Philippe Nemo, prefață de Călin Beșliu, traducere din limba franceză: Ligia Ionescu, Editura Politică, București, 1982

Klotz, Volker, ***Btlrgerliches Lachtheater. Komodie. Posse. Scbwank. Operette,*** Deutscher Taschenbuch Velag, Miinchen, 1980

Kuttenkeuler, W., *hrsg.,* ***Poesie und Politik, Zur Situation der Literatur in Deutschland,*** Stuttgart, 1973

Lacan, Jacques, ***Le sdminaire,*** *livre* ***VIII, Le transfert,*** 1960-1961, Seuil, Paris, 1991

Langebucher, W., ***Der aktuelle Unterbaltungsroman. Beitrăge zu Geschichte und Theorie der massenhaft verbreiteten Literatur,*** 1964
Le Roy Ladurie, Emmanuel, ***Le Camaval des Romans. De la*** *Cbandeleur au mercredi des Cendres,* Gallimard, 1979 **Leroi-Gourhan,** Andre, **Gestul și cuvântul,** vol. I, *Tehnică și limbaj,* vol II, *Memoria și ritmurile,* traducere de Maria Berza, prefață de Dan Cruceru, Editura Meridiane, București, 1983

378

Lesovici, Mircea Doru, **Ironia.** *Ipostaze în poezia română contemporană,* prefață de Liviu Leonte, Institutul European, Iași, 1999
Lăvi-Strauss, Claude, **Antropologie structurală,** Prefață de Ion Aluaș, traducere din limba franceză de I. Fechner, Editura Politică, București, 1978
Lukăcs, Georg, **Estetica,** vol. III, în românește de Dieter Paul Fuhrmann și H.R. Radian, ediție îngrijită de Dieter Paul Fuhrmann, Editura Meridiane, București, 1974
Lukăcs, Georg, **Specificul literaturii și al esteticului,** texte alese, cu un studiu introductiv de N. Tertulian, Editura pentru Literatură Universală, București, 1969
Maier, Karl Ernst, ***Jugendliteratur. Fonnen. Inbalte. Pădagogiscbe Bedeutung,*** Verlag Julius Klinkhardt, Bad Heilbrunn/Obb., 1980
Marinescu-Himu, Maria, **Piatkowski,** Adelina, **Istoria literaturii eline,** Editura Științifică, București, 1972
Mathis, Gilles, *textes reunis par,* ***Le clicbă,*** Interlangues litteratures, Presses Universitaires du Mirail, Universite de Toulouse-Le Mirail, 1998
Mazilu, Dan Horia, **O istorie a blestemului,** Polirom, Iași, 2001
Michaud, Yves, ***Crităres estbătiques et jugement du goQt,*** Editions Jacqueline Chambon, Nîmes, 1999
Michelis, P. A., **Estetica arhitecturii,** în românește de Dumitru Matei, prefață și glosar de

Gheorghe Săsărman, Editura Meridiane, București, 1982

Moles, Abraham, **Psihologia kitsch-ului.** *Arta fericirii,* traducere de Marina Rădulescu, Editura Meridiane, 1980

Morar, Vasile N., ***Etica și mutațiile valorice,*** Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1985

Moreau, Marcel, **Artele viscerale,** în românește de Irina Petraș, Editura Libra, București, 1997

Moser, Gabriel, ***L'agression,*** *deuxieme edition corigee,* PUF, 1997

Moutsopoulos, Evanghelos, **Categoriile estetice.** *Introducere la o axiologie a obiectului estetic,* traducere de Victor Ivanovici, introducere de Constantin Noica, București, Editura Univers, 1976

Munteanu, Romul, Clasicism și baroc în cultura europeană din secolul al XVII-lea, Editura Univers, București, partea întâi - 1981, partea a doua - 1983, partea a treia - 1985

Munteanu, Romul, **Farsa tragică,** ediția a Il-a revăzută și adăugită, Editura Univers, București, 1989

Munteanu, Romul, **Cultura europeană în Epoca Luminilor,** ediție integral revizuită și adăugită, Editura Pro Humanitate, București, 1999

Munteanu, Romul **Jurnal de cărți,** 7, Editura Libra, București, 1998

Nanu, Adina, **Arta pe om.** *Look-ul și nțelesul semnelor vestimentare.* Editura Compania, 2001

Nathan, Tobie, ***Psychanalyse paîenne.*** *Esais ethno-psycha- nalytiques,* Dunod, Bordas, Paris, 1988

Nusser, Peter, ***Trivialliteratur,*** J.B. Metzler Verlags-buchhandlung, Stuttgart, 1991

Ortega y Gasset, Jose, **Revolta maselor,** traducere de Coman Lupu, Humanitas, București, 1994

Otto, Rudolf, **Sacrul.** *Despre elementul irațional din ideea divinului și despre relația lui cu raționalul,* în românește de Ioan Milea, Editura Dacia, Cluj, 1992

Panaitescu, Val, **Humorul** *(Sinteză istorico-*

teoretică), vol I-II, Editura Polirom 2003
Pareyson, Luigi, **Estetica. Teoria formativității,** traducere și prefață de Marian Papahagi, Editura Univers, București, 1977
Perret, Pierre, **Le petit Perret, J.-C.** Lattes, Paris, 1982
Pițu, Luca, **Eros, Doxa & Logos,** Institutul European, Iași, 1995. **Platon, Dialoguri,** după traducerile lui Cezar Papacostea, revizuite și întregite cu două traduceri noi și cu „Viața lui Platon" de Constantin Noica, Editura pentru Literatură Universală, București, 1968
Plaul, Hainer, ***Ulustrierte Gescbichte der Trivialliteratur,*** Olms Presse, Hildesheim - Ziirich - New York, 1983
Polac, Michel ***La luxure.*** *Fragments d'un autoportrait en luxurieux, commntaire des oeuvres* par Sylvie Douce de La Salle, Textual, Paris, 1999
Popa, Marian, **Comicologia,** Editura Univers, București, 1975 **Popa, Marian, Istoria literaturii române între 23 august 1944 - 22 decembrie 1989,** vol. I-II, Fundația „Luceafărul", 2001
Propp, V.I., **Rădăcinile istorice ale basmului fantastic,** traducere de Radu Nicolau, prefață de Nicolae Roșianu, Editura Univers, București, 1973
Quignard, Pascal, ***Le sexe et l'effroi,*** Editions Gallimard, 1994

Rachewiltz, Boris de, ***Eros noir.*** *Moeurs sexuelles de FAfrique noire de la prehistoire ă nos jours,* Terrain Vague, Paris, 1993
Read, Herbert, **Imagine și idee.** *Funcția artei în dezvoltarea conștiinței umane,* în românește de Ion Herdan, cuvânt înainte de Dan Grigorescu, Editura Univers, București, 1970
Read, Herbert, **Originile formei în artă,** în românește de **C.F.** Pavlovici, prefață de Dan Grigorescu, Editura Univers, București, 1971
Regan, Stephen, *edited by,* ***The Politics of Pleasure. Aesthetics and cultural theory,*** Open

University Press, Buckingham- Philadelphia, 1992
Ribon, Michel, ***Archipel de la laideur.*** *Essai surl'art et la laideur,* Editions Kime, Paris, 1995
Rosenberg, B. *and* **White, D.** *(editors),* ***Mass Culture,*** Free Press, Glencoe, 1957
Rosenkranz, Karl, **O estetică a urâtului.** *între frumos și comic,* traducere, studiu introductiv și note de Victor Ernest Mașek, Editura Meridiane, București, 1984
Rossbacher, Karlheinz, ***Heimatkunstbewegung und Heimatroman. Zu einer Literatur-Soziologie der Jahrhundertwende,*** *Habilitations-schrift an der Philosophischen Fakultăt der Universităt Salzburg,* 1974
Rougemont, Denis de, **Iubirea și Occidentul,** ediția a doua revizuită, text integral, traducere și note de Ioana Feodorov, introducere de Virgil Cândea, Editura Univers, București, 2000
Rticktăschel, Annamaria, **Zimmermann,** Hans Dieter, *hrsg.,* ***Triviallitcratur,*** Wilhelm Fink Verlag, Munchen, 1976
Ruloff-Hăny, Franziska, ***Liebe und Geld. Der modeme Trivialroman und seine Struktur,*** Artemis Verlag, Zurich *und* Munchen, 1976, p. 12
Saindan, Lazare, ***Les sources de l'argot anden,*** vol. I, *Des origines ă la fin du XVIII*[6] *siecle,* vol. II, *Le dix-neuvieme siecle (1800-1850),* Slatkine Reprints, Geneve, 1973
Sarrazin, Bernard, ***Le rire et le sacră.*** *Histoire de la derision,* Desclee de Brouwer, Paris, 1991
Schaeffer, Jean-Marie, ***Les Călibatairs de Part. Pour une*** *esthetique sans mythes,* Paris, Editions Gallimard, 1996
Schenda, Rudolf, ***Die Lesestoffe der Kleinen Leute. Studien zur***

populăren Literatul im 19. und 20. Jahrbundert, Miinchen, 1976
Solă, Jacques, ***L'amour en Occident*** â ***l'tâpoque modeme,*** Editions Albin Michel, Paris, 1976
Souriau, Etienne, ***Vocabulaire d'esthâtique,*** *publie sous Ia direction* rf Anne Souriau,

Quadrige/Presses Universitaires de France, 1999
Stoller, Robert **J.,** ***Imagination ârotique telle qu'on l'obsârve,*** *traduit de 1'americain par* Colette Chiland *et* Yvonne Noizet, Presses Universitaires de France, 1989
Storey, John, An ***introduction to Cultural Theory and Popular Culture,*** *second edition,* Prentice Hall/Harvester Wheatsheaf, London, New-York, Toronto, Sydney, Tokyo, Singapore, Madrid, Mexico City, Munich, Paris, 1997
Strinati, Dominic, **An** ***introduction to theories of popular culture,*** Routlege, London, New York, 1998
Tatarkiewicz, Wladyslaw, **Istoria esteticii,** vol. I-IV, traducere de Sorin Mărculescu, prefață de Titus Mocanu, Editura Meridiane, București, 1978
Thatcher, Adrian, **Descătușarea sexului.** *O perspectivă creștină asupra sexualității,* traducere de Mariana Grancea, ediția a doua, Editura Polimark, 1995
Toynbee, Arnold J., **Studiu asupra istoriei,** sinteză de **D.C.** Somervell, traducere din engleză de Dan A. Lăzărescu, Editura Humanitas, București, 1997
Vattimo, Ganni, **Sfârșitul modernității.** *Nihilism și hermeneutică în cultura postmodernă,* traducere de Ștefania Mincu, prefață de Marin Mincu, Constanța, Editura Pontica, 1993
Vianu, Tudor, **Opere,** voi. **8, Studii de filosofîa culturii,** ediție de Gelu Ionescu și George Gană, note de George Gană, Editura Minerva, București, 1979
Voinescu, Radu, Modernități. *Eseuri de antropologie culturală,* Editura Fundației Culturale Libra, 2001
Voinescu, Radu, Spectacolul literaturii, *studii de critică și teorie literară,* Editura Muzeul Literaturii Române, 2003
Volpe, Galvano della, **Critica gustului,** traducere și postfață de Cornel Mihai Ionescu, Editura Univers, București, 1975
Waldmann, G., ***Literator zur Unterhaltung, 2 Bande,*** Reinbek, 1980
Williams, Raymond, ***Culture and Society,*** Penguin Books, Harmondsworth, 1963

Worringer, Wilhelm, **Abstracție și intropatie** *și alte eseuri de teoria artei,* prefață de Ion lanoși, traducere de Bucur Stănescu, Editura Univers, București, 1970

Zimmermann, Hans Dieter, ***Schema-Literatur: ăstetische Norm und literarisches System,*** Stuttgart, Koln, Mainz, 1979

II. PUBLICAȚII

„Adevărul literar și artistic", Anul IV, nr. 258, 5 martie 1995

„Courrier international[1], 5 juin 1997

„Elle“, juillet 2002

„Familia", nr. 6, iunie 2001

„Le Figaro[11], mercredi, 21 juin 1995 (N° 15 812)

„Geste et image“, n° 4,1985

„Interval", nr. 2, 1990

„Journal of the History of Ideas'", XXII, april-june, 1961

„Litere, Arte & Idei", No. 6(235), anul VI, 12 februarie 1996

„Magazine litteraire“, N° 371, decembre 1998

„Magazine litteraire“, N° 414, novembre 2002

„Notre Libraire“, Revue des litteratures du Sud, N° 151, *juillet-septembre* 2003

„Orizont", nr. 1 (1392), 24 ianuarie 1998

„TEXT+KRITIK"", X/01, 152

„TEXT+KRITIK", SONDERBAND, Pop-Literatur, 2003

„Ziarul Național", an II, nr, 321, sâmbătă 4, duminică 5 iulie 1998

INDICE DE NUME

A

B

H

O

P

CUPRINS

LIBRA® București,
membră în Asociația Publicațiilor Literare
și Editurilor din România (APLER)

Str. Avram Iancu nr. 6,
sectorul 2, 731041
Tel/Fax: 021/315.05.34; 313.40.97; 313.69.01

e-mail: office-libra@itcnet.ro
www. mihaieminescu. ro
www. calendarnichita. ro
www.apler.ro

Consilier editorial: ION TOMESCU

Redactor: DANIELA
TOMESCU
Producție: EUGEN
PRISLOPAN
Procesare: MARIA
PRISLOPAN

Coli tipo: 25,5. B.T.:
17.11.2004
Tiparul: Sucursala
poligrafică
„Bucureștii-Noi“